



NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

MAURICE SOURIAU

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE CAEN

LA PRÉFACE DE CROMWELL

INTRODUCTION, TEXTE ET NOTES

Huitième Edition

Ouvrage couronné par l'Académie française et honoré d'une souscription du ministère de l'Instruction publique.

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie

15, rue de Cluny, 15



LA PRÉFACE DE CROMWELL

EN VENTE A LA MEME LIBRAIRIE

DU MÊME AUTEUR

PASCAL. — Un vol. in-8° cavalier broché. . 2 »
Relié toile, tranches rouges. 2 75

Cet ouvrage fait partie de la **Collection des Classiques populaires**, publié sous la direction de M. Emile Faguet, de l'Académie française.

Une aventure de Bernardin de Saint-Pierre à l'île de France (extrait de la *Revue des Cours et Conférences*) Une piqûre. **0 50**

Bernardin de Saint-Pierre, d'après ses manuscrits. Un vol. in-18, broché. **0 50**

Couronné par l'Académie française
(Prix Marcellin Guérin)



MAURICE SOURIAU

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE CAEN

LA PRÉFACE

DE

CROMWELL

INTRODUCTION, TEXTE ET NOTES

Ouvrage couronné par l'Académie française et honoré d'une souscription du ministère de l'Instruction publique.



PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie

15, rue de Cluny, 15

1897

LISTE

DES OUVRAGES LES PLUS SOUVENT CITÉS

A. Asseline. *Victor Hugo intime.* Marpon et Flammarion, 1885.

Asselineau. *Bibliographie romantique.* Rouquette, 1872.

Théodore de Banville. *Petit traité de poésie française.* Charpentier, 1881.

A. Barbou. *Victor Hugo et son temps.* Charpentier, 1881.

— *Victor Hugo, sa vie, ses œuvres.* Duquesne, s. d.

Barni. *Histoire des idées morales et politiques en France au XVIIIe siècle.* Germer-Baillière, 1867.

Baudelaire. *L'Art romantique*, t. III de ses Œuvres complètes, Michel Lévy, 1872, 2e édition.

Bernardini. *La littérature scandinave.* Plon et Nourrit, 1894.

Biré. *Victor Hugo avant 1830.* Gervais, 1883.

Lady Blennerhassett. *Mme de Staël et son temps.* Westhausser, 1890.

Bondois. *Victor Hugo, sa vie, ses œuvres.* 4e édition. Picard et Kaan, s. d.

Breitinger. *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille.* Genève, Georg, 1879.

F. Brunetière. *Les Epoques du théâtre français.* Hachette, 1896.

F. Brunetière. *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, troisième série. Hachette, 1894.

F. Brunetière. *Evolution de la Poésie lyrique en France au XIXe siècle*. Hachette, 1895.

Caro. *Poètes et romanciers*. Hachette, 1888.

Chateaubriand. *Œuvres complètes*. Didot, 1843.

Chez Victor Hugo, par un passant. Cadart, 1864.

J. Claretie. *Les causeries de Victor Hugo*, dans la *Revue de Paris*, 1er juillet 1894.

J. Claretie. *Victor Hugo*. Quantin, 1884.

David d'Angers. *Ses relations littéraires. Correspondance du maître*, publiée par M. Henry Jouin. Plon, 1890.

Derôme. *Les éditions originales des romantiques*, Rouveyre, 1887.

Emile Deschamps. *Etudes françaises et étrangères*, 4e édition. Levavasseur, 1829.

Abbé Duplessy. *Victor Hugo apologiste*. Leday, 1892.

Ernest Dupuy. *Victor Hugo, l'homme et le poète*. Lecène et Oudin, 1887.

G. Duval. *Dictionnaire des métaphores de Victor Hugo*, 2e édition. Piaget, 1888.

Ehrhard. *Les comédies de Molière en Allemagne*. Lecène et Oudin, 1888.

E. Faguet. *Dix-huitième siècle*, 11e édition. Lecène et Oudin, 1892.

E. Faguet. *Dix-neuvième siècle*, 11e édition. Lecène et Oudin, 1893.

E. Faguet. *Le romantisme en 1827*, dans le *Bulletin hebdomadaire des cours et conférences*, 6 décembre 1894. Lecène et Oudin.

A. Filon. *Mérimée et ses amis*. Hachette, 1894.

H. Fonfrède. *Œuvres, recueillies et mises en œuvre* par Campan, 2e édition. Bordeaux, Chaumas, 1848.

Géraud. *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration, fragments de journal intime*, publiés par Maurice Albert. Flammarion, s. d.

HEGEL. *La poétique.* Traduction Bénard. Ladrange, 1855.
HENNEQUIN. *Etudes de critique scientifique. Quelques écrivains français.* Perrin, 1890.
A. HOUSSAYE. *Les confessions. Souvenirs d'un demi-siècle.* Dentu, 1886.
H. HOUSSAYE. *De Marine-Terrace à Hauteville House,* dans les *Débats,* 18 septembre 1885.
H. HOUSSAYE. *Les hommes et les idées.* C. Lévy, 1886.
CH. HUGO. *Hugo en Zélande.* M. Lévy, 1868.
V. HUGO. *Œuvres.* Edition ne varietur. Quantin et Hetzel.
— *Correspondance,* 1815-1835. C. Lévy, 1896.
ADOLPHE JULLIEN. *Le Romantisme et l'éditeur Renduel.* Charpentier et Fasquelle, 1897.
LABITTE. *Etudes littéraires.* Joubert, s. d.
LA HARPE. *Le Lycée,* 1816.
LAMARTINE. *Cours de littérature.*
LARROUMET. *Etudes de littérature et d'art.* Hachette, 1893.
— *La maison de Victor Hugo.* Champion, 1895.
Le livre d'or de Victor Hugo. Launette, 1883.
R. LESCLIDE. *Propos de table de Victor Hugo.* Dentu, 1885.
Lettres à Lamartine, publiées par M[me] V. de Lamartine. C. Lévy, 1893.
H. LUCAS. *Portraits et souvenirs littéraires.* Plon et Nourrit, s. d.
M[me] MENNESSIER-NODIER. *Charles Nodier. Episodes et souvenirs de sa vie.* Didier, 1867.
MÉZIÈRES. *Contemporains et successeurs de Shakespeare.* Hachette, 1881.
MICHIELS. *Histoire des idées littéraires en France,* troisième édition. Bruxelles, 1848.
MOREL-FATIO. *Etudes sur l'Espagne.* Bouillon et Vieweg, 1888-1890.
J. MORLEY. *Essais critiques,* traduction Art. Colin, 1895.
NISARD. *Manifeste contre la littérature facile,* dans ses *Portraits et études d'histoire littéraire.* C. Lévy, 1875.

**

NODIER. *Correspondance inédite*, publiée par Estignard. Librairie du *Moniteur universel*, 1876.

NODIER. *Mélanges de littérature et de critique.* Raymond, 1820.

— *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque*, Crapelet, 1829.

NODIER. *Poésies recueillies et publiées par Delangle*, 2e édition, 1829.

NODIER. *Questions de littérature légale*, 2e édition. Roret, 1828.

M. NORDAU. *Dégénérescence.* Alcan, 1894.

PAILHÈS. *Mme de Chateaubriand d'après ses mémoires et sa correspondance.* Bordeaux, Féret, 1887.

PETIT DE JULLEVILLE. *Le théâtre en France.* A. Colin, 1889.

CH. RENOUVIER. *Victor Hugo. Le poète.* A. Colin, 1893.

W. REYMOND. *Corneille, Shakespeare et Gœthe.* Berlin, Luederitz, 1864.

G. RIVET. *Victor Hugo chez lui.* Dreyfous, s. d.

ROCHEFORT. *Les aventures de ma vie.* Paul Dupont, 1896.

ROD. *Etudes sur le XIXe siècle.* Lausanne, Payot, 1888.

PAUL DE SAINT-VICTOR. *Victor Hugo.* C. Lévy, 1885.

SAINTE-BEUVE. *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle.* 2e édition, 1838.

J. SIMON. *Mémoires des autres.* Marpon et Flammarion, 1890.

ALBERT SOREL. *Mme de Staël.* Hachette, 1890.

ALBERT SOUBIES. *La comédie française depuis l'époque romantique.* Fischbacher, 1895.

MAURICE SOURIAU. *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique.* Hachette, 1885.

Mme DE STAEL. *Œuvres complètes.* Didot, 1836.

STAPFER. *Drames et poèmes antiques de Shakespeare.* Fischbacher, 1884.

STAPFER. *Les artistes juges et parties. Causeries parisiennes.* Sandoz, 1872.

STAPFER. *Racine et Victor Hugo.* 4e édition. A. Colin, s. d.

SULLY-PRUDHOMME. *L'expression dans les beaux-arts.* Lemerre, 1883.

JOSEPH TEXTE. *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*. Hachette, 1895.

TICKNOR. *Histoire de la littérature espagnole*, traduite par Magnabal. Durand, 1864-1872.

A. VACQUERIE. *Mes premières années de Paris*. M. Lévy, 1872.

VÉRON. *Mémoires d'un bourgeois de Paris*. Librairie nouvelle, 1856.

VILLEMAIN. *Histoire de Cromwell*. Maradan, 1819.

V. WAILLE. *Le romantisme de Manzoni*. Alger, Fontana, 1890.

A. WEILL. *Introduction a mes Mémoires*. Sauvaître, 1890.

AVANT-PROPOS

« La postérité, disait Victor Hugo, publiera ce qu'elle voudra de mes œuvres ; elle en fera des éditions, avec un glossaire si elle veut, » ajoutait-il en riant (1). Le glossaire est inutile, car le Dictionnaire de l'Académie suffit, avec un petit supplément. Mais une édition critique ne serait pas sans intérêt. J'en donne ici la première ébauche. J'ai reproduit le texte *ne varietur* (2), identique au texte de l'édition princeps, publiée en décembre 1827, à Paris, chez Ambroise Dupont, et portant la date de 1828 : il n'y a guère que des différences insignifiantes

(1) Rivet, p. 6.

(2) Je dois remercier ici MM. Hetzel et May, qui ont le monopole du format dans lequel paraît ce livre, pour la bonne grâce avec laquelle ils m'ont, chacun pour ce qui les concernait, accordé l'autorisation de publier dans cette étude le texte de la Préface.

de ponctuation et d'orthographe. Cette édition princeps est elle-même, sauf quelques modifications curieuses que je signalerai au fur et à mesure dans les notes du texte, la reproduction fidèle du manuscrit original que l'on peut consulter à la Bibliothèque Nationale : *Manuscrits de Victor Hugo*, n° 14.

Dans l'ensemble, ce manuscrit paraît écrit au courant de la plume, d'une seule venue : il donne l'impression d'un travail composé rapidement, sur des souvenirs qui se fondent d'eux-mêmes dans la tête de l'écrivain, et non sur des notes laborieusement soudées les unes aux autres. Les nombreuses retouches de détail qu'il présente sont surtout des corrections de style, destinées à éviter des répétitions de mots, analogues à ces reprises de la pensée que connaissent tous ceux qui ont corrigé une dernière fois leur manuscrit avant de le donner à l'impression. On trouve même en marge, comme il est d'usage, les noms des ouvriers et des ouvrières qui ont été chargés de composer la *Préface*.

L'écriture est très lisible, nette, ronde : un graphologue y trouverait surtout des preuves de facilité, de volonté, d'entêtement.

Ce manuscrit nous permet de constater matériellement les traces de certaines collaborations, que le texte imprimé permet déjà de supposer

en toute vraisemblance : nous les soulignerons dans les notes du texte.

J'ai cru qu'il était bon de mettre avant la *Préface* elle-même une introduction très développée, pour bien faire comprendre quelle place cette Préface tient dans l'évolution du génie de Victor Hugo et dans l'histoire littéraire de notre siècle. Cet Art Poétique du Romantisme, à la différence du code de Boileau, a été écrit avant les chefs-d'œuvre qu'il réclame, au lieu d'en être la conclusion. Probablement à cause de ce caractère de critique *a priori*, la *Préface*, après les enthousiasmes de la première heure, a passé, pendant quelque temps, du premier rang au second, dans l'œuvre de Victor Hugo, jusqu'au jour où une mesure libérale du ministère de l'instruction publique a restauré la *Préface* et l'a mise au rang des livres classiques : en attendant qu'on l'explique en rhétorique, on l'a commentée dans les Universités.

La matière ne manque pas aux commentaires, car la multiplicité des idées dans ce manifeste est prodigieuse. Comme on l'a remarqué, Victor Hugo y remue assez de théories pour exercer pendant cent ans l'esprit de tous les critiques littéraires (1).

(1) Petit de Julleville, p. 366-367.

Mon intention n'est pas du reste de discuter les assertions historiques ou dogmatiques du poète. Chaque lecteur peut se livrer à ce travail suivant ses préférences et ses goûts. Je voudrais simplement expliquer comment Victor Hugo a été amené à rédiger ces théories, et montrer que la *Préface* est l'aboutissement de toute une série d'efforts, conversations, articles de journaux, préfaces, livres, dont quelques-uns appartiennent en propre à Victor Hugo, dont la majeure partie est empruntée à ses prédécesseurs, à ses contemporains.

Ce serait à son insu, s'il fallait en croire un critique bien informé (1), que Victor Hugo aurait continué une entreprise commencée longtemps avant lui. Et l'on pourrait, à l'appui de cette thèse, rappeler ce long article de la *Gazette de France,* auquel le Témoin de la vie de Victor Hugo a accordé les honneurs de la reproduction, article où, tout en attaquant à fond la bizarrerie des idées de la *Préface*, le journaliste en reconnaît l'originalité. C'est une citation habile ; mais la *Gazette* se trompe, et le Témoin aussi. Ce n'est pas la nouveauté des idées qui est le vrai

(1) Cf. le chapitre très intéressant sur les origines françaises du romantisme, dans les *Etudes* de M. Larroumet.

mérite de la *Préface*. Car il est peu de ses théories dont on ne puisse trouver le germe, ou même un développement déjà considérable, dans des œuvres antérieures, œuvres que Victor Hugo connaissait certainement, grâce à ses immenses lectures, qu'il n'avait pu oublier, grâce à sa prodigieuse mémoire (1).

Sans doute, en matière littéraire, la méthode des rapprochements est dangereuse ; on risquerait souvent de se tromper si l'on concluait toujours, en cas de ressemblance, de l'antériorité à l'imitation ; si l'on faisait par exemple de Victor Hugo le plagiaire de Johnson, parce que telle idée de la préface de Cromwell figure à l'état embryonnaire dans la préface de Shakespeare. Je ne prétends donc pas que toutes les citations que l'on trouvera en note, empruntées aux œuvres antérieures à l'essai de Victor Hugo, sont certainement les sources de sa pensée, qu'il n'y a pas là quelquefois simple coïncidence. Du reste, là où l'emprunt est formel, je le dis. Quand la chose est douteuse, je souligne le côté

(1) On a pu dire, sans trop d'exagération : « de toutes les idées qui lui ont été attribuées, et auxquelles il a su attacher son nom en faisant retentir la trompette plus fort que les autres, il n'en est pas une qui n'ait été proclamée avant lui par les éclaireurs du vrai romantisme. » (Reymond, p. 112.)

problématique de l'hypothèse. Enfin, lorsque vraisemblablement Victor Hugo n'a pas eu connaissance d'une pensée analogue et antérieure à la sienne, j'indique que le rapprochement n'est qu'une comparaison, un éclaircissement (1).

En montrant dans l'Introduction les larges courants d'influence qui ont parcouru et fécondé l'imagination de Victor Hugo, en indiquant dans les notes du texte, les innombrables emprunts, les dérivations de l'esprit ou de l'érudition d'autrui, tentés par le poète, mon but n'est pas de renouveler la tentative piteuse faite pour convaincre Victor Hugo de copie ou de plagiat ; je veux montrer chez le poète, encore à demi enfermé dans la gangue pseudo-classique, et plus prisonnier qu'il ne le pense de la théorie de l'imitation des modèles, la dernière trace de cette méthode, en même temps que la première manifestation de son génie propre. Victor Hugo, à ce moment, va devenir un maître à son tour : mais la *Préface* n'est que son « chef-d'œuvre » d'apprenti ; c'est la fin de Victor Hugo disciple d'autrui, mais disciple comme on en voit rarement, comme Platon était l'élève de Socrate. Il

(1) J'ai eu grand soin d'indiquer les citations ou allusions dont je n'ai pu découvrir la provenance ; cela m'est arrivé pour une vingtaine de passages.

y a dans la *Préface* un reflet éblouissant des théories antérieures. Le reflet n'est pas original, mais c'est bien de Victor Hugo que vient l'éblouissement, car, chose curieuse, le reflet de la pensée d'autrui est plus brillant chez lui que la lumière qu'il réfléchit.

Il est impossible de nier cette reproduction d'idées étrangères, tout en reconnaissant que la *Préface* a été, comme Victor Hugo le dit du drame, « un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants », qui fait « d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme ». Sans doute, condenser de la lueur n'est pas tout à fait créer de la lumière, et cela force la critique à remonter au foyer initial. Aussi, tout en reconnaissant que Victor Hugo a été le vrai chef du Romantisme de 1830, salué par ses précurseurs même (sauf par Stendhal, Vigny et Chateaubriand) comme le maître, ce qui implique non seulement plus de puissance dans le développement d'idées connues, mais encore une véritable originalité (1), j'ai essayé, aussi bien dans les notes que dans l'introduction, d'expliquer la formation de ces idées, non seulement de celles qui semblent spontanées, mais encore des pensées qui ont

(1) Mabilleau, *Victor Hugo* (Hachette, 1893), p. 47-48.

dû être excitées en lui par telle ou telle théorie déjà indiquée par autrui, enfin de celles qui sont purement et simplement un emprunt. En un mot, je tente ici la genèse de la Préface de Cromwell.

Cette étude ne pouvait être entreprise utilement que si, au-dessus des notes critiques, le lecteur trouvait immédiatement le texte de la *Préface*, et n'était pas obligé de se livrer à un travail fastidieux de contrôle, en se reportant de ces notes au texte d'une édition quelconque de la *Préface*. Il me fallait donc obtenir de la famille du grand poète l'autorisation de publier, en même temps que l'introduction et le commentaire critique, le texte de Victor Hugo. J'ai trouvé l'accueil le plus bienveillant auprès de ceux auxquels la famille de Victor Hugo a délégué le soin de régler les questions de propriété littéraire. M. Trébuchet m'avait accordé, il y a près de cinq ans, l'autorisation de faire cette édition scientifique. M. P. Meurice me l'a confirmée récemment. Je le prie de recevoir ici le témoignage de toute ma reconnaissance. Il appartient du reste aux amis du grand poète de faciliter ce genre de recherches, car Victor Hugo a tout à gagner à ce qu'on le traite désormais comme un véritable classique.

LA

PRÉFACE DE CROMWELL

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE

LES INFLUENCES SUBIES PAR VICTOR HUGO

---

§ 1. — Les littératures anciennes.

La part des Grecs et des Romains dans la *Préface* est très faible. Leur histoire littéraire ne sert qu'à corroborer certaines assertions. Ou mieux, pour prouver deux ou trois idées fort inutiles à sa thèse générale, le poète imagine une nouvelle histoire de la littérature, tranchante et contestable. Faut-il démontrer que le christianisme est bien une religion littéraire, qu'il a révélé au monde le comique, le laid, le grotesque ; en un mot, faut-il escamoter toute la comédie antique ? Victor Hugo n'a besoin pour cela que d'une métaphore

et d'une comparaison : « A côté des chars olympiques, qu'est-ce que la charrette de Thespis ? Près des colosses homériques, Eschyle, Sophocle, Euripide, que sont Aristophane et Plaute ? Homère les emporte avec lui, comme Hercule emportait les pygmées, cachés dans sa peau de lion (1). » Faut-il prouver que l'épopée chez les anciens remplit tout, même la littérature dramatique, et ne fait qu'un avec elle ? Le chœur se voit réduit, dès le début de la tragédie grecque, au rôle d'une utilité, voire d'une inutilité, et toute son histoire est ramenée à cette formule : le chœur, c'est le poète « complétant son épopée ». Une fois les nationalités formées, dit encore le poète, la poésie doit renoncer au genre lyrique : elle ne peut plus être qu'épique. A qui objecterait l'exemple de Pindare, Victor Hugo répond que ce poète est « plus sacerdotal que patriarcal, plus épique que lyrique ». *Patriarcal* n'est pas très clair, et *sacerdotal* peut faire un contre-sens. Car, si la critique moderne reconnaît dans le lyrisme l'expression la plus naturelle des émotions produites par les grandes cérémonies du culte, elle ajoute qu'il ne faut pas faire de Pindare un théologien, mais le traducteur des sentiments religieux de la foule, de croyances nationales un peu flottantes (2). Il est si peu épique, qu'il ne raconte pas les aventures du passé, mais en étudie le reflet dans l'âme des contemporains ; il est si lyrique, qu'il vibre surtout au contre-coup des événements de son temps (3).

(1) Ces erreurs sur la poésie tragique grecque sont d'autant plus gratuites que *le Globe* publie à ce moment le cours de Patin ; cf. par exemple le numéro du 6 octobre 1827.

(2) Croiset, *la Poésie de Pindare*, 2e éd., p. 103 et 138-140 ; cf. pp. 165-166, 168-174. — Cf. Faguet, *le Romantisme en 1827*.

(3) Croiset, p. 102.

Nous ne pouvons donc admettre les théories de Victor Hugo pour les époques littéraires bien connues. Il en est de même pour les temps plus reculés, et qui appartiennent plutôt à la paléontologie littéraire qu'à une véritable histoire de la littérature. Quand Victor Hugo suppose que le drame n'a pu apparaître qu'après le lyrisme et l'épopée, nous ne pouvons naturellement prouver le contraire ; nous serions plutôt tentés d'admettre l'hypothèse de la critique évolutionniste (1).

Du reste, y a-t-il, dans ces erreurs ou ces suppositions un peu téméraires, de quoi faire au poète un notable grief ? Qui songe à infirmer la valeur dogmatique de Boileau dans son *Art poétique*, ou encore à contester son influence sur les contemporains et la postérité, sous prétexte qu'il ignorait le moyen âge, et qu'il connaissait assez peu le XVIe siècle ? Sans doute Victor Hugo a eu le tort de croire qu'il apportait des arguments, quand il trouvait des images ; de dire qu'il serait « ridicule de mêler les fantasques rapprochements de l'imagination aux déductions sévères du raisonnement », quand c'était là ce qu'il faisait précisément (2).

(1) Létourneau, *l'Évolution littéraire dans les diverses races humaines* (Battaille, 1894), p. 423, et *passim*.

(2) C'est ce que lui reproche *le Globe*, dans un article sur cette *Préface :* « Les idées ne lui manquent pas, mais il les accueille avec trop peu de sévérité. Lorsqu'il raisonne, on dirait encore qu'il imagine. » Numéro du 26 janvier 1828, article signé C. R. — Si Victor Hugo a eu tort d'esquisser à la légère un discours sur l'histoire universelle de la littérature, il y a des circonstances atténuantes : « Ce dessin s'explique très naturellement d'abord par l'âge de l'auteur : on a fréquemment à cet âge le goût des aperçus très généraux et des théories qui remontent aux époques les plus lointaines ; ensuite, par l'esprit du temps : la philosophie de l'histoire date de cette époque. » Faguet, *le Romantisme en 1827*.

Mais l'important, c'est que, malgré toutes ses erreurs de méthode et ses écarts d'imagination, l'auteur de la *Préface* ait eu le sens, le sentiment de la poésie antique.

Or, même parmi les classiques, peu d'hommes ont mieux goûté les beautés véritablement durables des poètes anciens, sans parti pris, sans concession à la mode de leur temps. On l'a entendu vanter les merveilles d'Eschyle, d'après le texte, et non d'après une traduction française (1). La littérature latine surtout lui était familière ; il pouvait, à l'appui de cette théorie que la pensée la plus commune, revêtue d'une belle forme, est immortelle, réciter une ode d'Horace sur l'amour (2). S'il n'avait pas lu tout Juvénal, il savait par cœur plusieurs de ses satires, à force de les avoir étudiées (3). Mais il était surtout un dévot de Virgile. Sans doute il n'a pas su résister au plaisir de faire un mot brillant contre son poète aimé, quand il l'a accusé de n'être que la lune d'Homère ; mais on le voit, aussi bien dans ses vers que dans sa prose, demander soit une formule, soit un thème à son poète familier (4). Tel qui l'accuse de n'avoir pas compris Virgile, montre simplement une fois de plus que les délicats sont malheureux dans leurs raffinements (5). Au contraire, un artiste qui juge le poète librement et spontanément, peut écrire, à la veille de la *Préface* : « Je vois souvent

(1) *Le Rabelais*, numéro du 21 avril 1887.
(2) Stapfer, *les Artistes*, p. 59-60.
(3) Id., p. 78.
(4) Cf. Asseline, p. 272 ; *Chants du crépuscule*, III, 191 ; *Voix intérieures*, III, 209, 267, 301 ; *Rayons et Ombres*, III, 561 ; *Contemplations*, VI, 139 ; *Correspondance*, p. 4-5, etc.
(5) Caro, *Poètes*, p. 101.

notre ami... Combien j'aime Hugo, avec son âme ardente et tout antique (1). »

Nous pouvons donc, en résumé, reconnaître que Victor Hugo a commis des erreurs d'histoire littéraire dans ses emprunts à l'antiquité. Mais les passages où il se trompe ne sont que des hors-d'œuvre, un chapitre manqué sans doute, mais dont la faiblesse ne diminue en rien la force de l'ouvrage, car Victor Hugo n'appuie pas sa doctrine sur ce fondement ruineux. L'important, c'est que ce novateur a le respect de la poésie antique.

§ 2. — L'Italie.

Malgré cela, ses idées sont frappées au coin des modernes. On trouve, dans cette seule époque de son talent, toutes les influences européennes qui ont renouvelé notre littérature pendant près de trois siècles. En effet, de même que la vie politique de Victor Hugo a reflété les modifications de l'opinion française au XIXe siècle, de même son développement littéraire a été profondément marqué de l'empreinte de l'Italie, de l'Espagne, de l'Angleterre et de l'Allemagne. Seulement, tandis que jusqu'à lui les auteurs français ne subissaient guère que l'influence des écrivains étrangers, Victor Hugo a puisé directement aux sources mêmes de leur littérature, c'est-à-dire aux mœurs, à la race, au milieu, à l'air que l'on respire hors de France, tout au moins pour l'Italie et l'Espagne. Il a visité ces deux

(1) David d'Angers, Lettre à Victor Pavie, du 19 novembre 1827, p. 25.

pays à un âge où les impressions sont vagues sans doute, mais durables, parce qu'elles laissent leur sillon dans un cerveau encore tendre.

A la suite de son père, envoyé en Corse, à l'île d'Elbe, Victor Hugo balbutie ses premiers mots dans l'italien des îles (1). Puis il traverse le pays de Dante, gardant pour la vie l'éblouissement des paillettes d'argent de l'Adriatique (2). Comme l'a si bien dit P. de Saint-Victor, « on passa les Alpes et les Apennins, Rome fut entrevue, Naples traversée. Victor Hugo avait alors cinq ans. A cet âge la vue est un éblouissement, et le voyage est un songe; qui sait pourtant si les reflets de ces grands spectacles ne contribuèrent pas à la coloration de son génie naissant ? Qui sait s'il ne dut pas, à la chaleur et à la lumière du Midi, le prodigieux éclat qu'il devait montrer ? La formation des intelligences est aussi mystérieuse que celle des diamants. Le poète l'a dit lui-même quelque part : « C'est mon enfance qui a fait mon esprit ce qu'il est (3). »

Sur ce premier sédiment allaient venir se déposer plus tard d'autres alluvions. Les sensations de l'enfant allaient être complétées par les lectures du jeune homme. Car, lorsque Victor Hugo, pour reviser ce qu'il appelle le code pseudo-aristotélique, dit qu'il s'appuie sur « des contemporains étrangers », il pense surtout à un Italien qu'il a bien lu, et qui est à ce moment-là très à la mode, Manzoni (4).

(1) Barbou, *Victor Hugo, sa vie*, p. 16.

(2) *Victor Hugo raconté*, I, 38. Pour l'influence de l'Italie sur l'imagination du poète, cf. *les Voix intérieures*, p. 301, 333 ; *Rayons et Ombres*, p. 532, 537, etc.

(3) *Victor Hugo*, p. 3.

(4) *Le Globe* consacre à ce moment trois articles à ses *Fiancés* dans les numéros 49, 56 et 57, juillet-août 1827.

Pour apprécier la part de l'auteur de *Carmagnola* dans le mouvement littéraire en France, il n'y a qu'à étudier la thèse de M. Waille sur le romantisme de Manzoni (1). Disciple de Gœthe, élève de Schlegel pour quelques théories, Manzoni reprend son originalité par haine de l'Allemagne, et tempère le romantisme allemand par l'esprit français (2). Il admire Boileau, qu'il voudrait voir commenté dans les lycées italiens ; ce qui ne l'empêche pas d'être familier avec les théories de Diderot, et de subir l'influence de la France moderne par Fauriel, le « divin » Fauriel ; si bien que, en s'inspirant de Manzoni, c'est encore des idées d'origine française que Victor Hugo va réimporter parmi nous (3).

En réponse à un article du classique Chauvet sur *Carmagnola*, publié en 1820 dans le *Lycée Français*, Manzoni expose les raisons de son romantisme dans la « lettre à M. Chauvet sur les unités », lettre à laquelle il prédit un grand succès, dans un mot à Fauriel, probablement par politesse pour son collaborateur, qui a revu le style de l'écrivain l'italien (4).

Il se plaint qu'on gâte à plaisir l'esprit du public, qu'on lui donne des besoins factices ; reprenant les arguments de Molière, il montre que des spectateurs, prévenus en faveur des règles, ne peuvent plus juger impartialement, « car, recevoir l'impression pure et franche des ouvrages de l'art, se prêter à ce qu'ils peuvent offrir de vrai et beau, indépendamment de toute théorie, est un effort bien difficile et bien rare pour ceux

(1) Alger, Fontana, 1890.
(2) Waille, p. 133-134 ; Manzoni, *Théâtre* (Charpentier, 1874), p. 4 ; Waille, p. 54 ; p. 184-188.
(3) Cf. Jules Lemaître, *Contemporains*, VI, 268.
(4) Waille, p. 73-74.

qui en ont une fois adopté une » (1). Or, pourquoi sacrifier des beautés originales aux avantages contestables des règles ? On peut déjà se demander si l'action profite des unités de temps et de lieu. Manzoni va plus loin, et prouve qu'elles nuisent à la vérité historique, les événements réels se passant rarement en vingt-quatre heures et en un seul lieu (2). Elle fausse la vérité psychologique ; car, pour faire agir les héros de théâtre plus rapidement que les hommes, il faut, ou donner aux passions qui les animent une énergie factice (3), ou employer presque uniquement la plus forte de toutes, l'amour, qu'il n'est pas nécessaire d'exagérer, pour en faire une passion théâtrale (4). Pourtant l'amour lui-même ne devient-il pas quelquefois, dans la tragédie française, tyrannique jusqu'à la brutalité, singulier jusqu'à la monstruosité ? Manzoni le prouve par une analyse extrêmement curieuse d'*Andromaque* (5).

La conclusion est qu'il faut se défier des lois générales ; que chaque sujet a besoin de règles particulières ; qu'une révolution est donc nécessaire. Tout en préférant pour son compte personnel la tragédie, il prédit le drame de 1828 :

« Les hommes nés avec du génie en viendront à la fin à s'indigner des entraves qui les empêcheraient de rendre fidèlement les conceptions où ils verraient leur gloire et les progrès de l'art. »

(1) Manzoni, p. 115.
(2) Id., p. 136-150.
(3) Id., p. 152-154.
(4) Id., p. 157.
(5) Id., 159-165.

La révolution qu'il pressentait n'était pas pour l'effrayer :

« Où s'arrêtera-t-on ? On n'ira pas trop loin ; la nature y a pourvu ; elle a posé des bornes, et l'art du poète consiste à les connaître (1). »

Ce romantisme, clair comme la lumière de la Lombardie, et ami du moderne, ennemi du romantisme nuageux en Allemagne et moyen âgeux en France, séduit Victor Hugo et précise ses pensées ; notre poète adopte surtout le *credo* de l'école italienne : des trois unités il n'y en a qu'une qui soit essentielle, l'unité d'intérêt, ou comme dit un admirateur de Manzoni : l'*unita del core* (2).

Il y a, pour les doctrines, ressemblance le plus souvent, et quelquefois identité ; on peut comparer les théories de Victor Hugo sur l'imitation et les modèles à ce court passage du *Romanticismo in Italia :* « N'y a-t il pas d'ailleurs quelque contradiction à dire à un poète : Soyez vous-même — et en même temps : Faites comme ont fait les grands esprits avant vous ? Pour les imiter vraiment, il faudrait commencer par ne pas les copier, puisque leur grandeur consiste précisément à ne s'être modelés sur personne (3). »

Ces idées devaient se répandre en France, et séduire Victor Hugo pour plusieurs raisons : elles venaient d'un allié contre l'ennemi commun : le classicisme ; d'un étranger, qui témoignait pour la France et sa littérature une admiration violente, une affection tumul-

(1) Manzoni, pp. 114, 125, 166-168, 174, 175.
(2) Waille, p. 78.
(3) Waille, p. 51.

tueuse: « Un homme célèbre... avait annoncé qu'il laissait après lui un écrit où il avait consigné ses sentiments les plus intimes. Le *Misogallo* a paru, et la voix d'Alfieri, sa voix sortant du tombeau, n'a pas eu d'éclat en Italie, parce qu'une voix plus puissante s'élevait dans tous les cœurs... La haine pour la France ! pour cette France illustrée par tant de génie et par tant de vertu !... pour cette France que l'on ne peut voir sans éprouver une affection qui ressemble à l'amour de la patrie, et que l'on ne peut quitter sans qu'au souvenir de l'avoir habitée il ne se mêle quelque chose de mélancolique et de profond, qui tient des impressions de l'exil (1). » Un cœur comme celui de Victor Hugo, qui a connu toutes les émotions du patriotisme, ne devait-il pas tressaillir au bruit de pareille fanfare ? L'émotion littéraire due à Manzoni venait raviver le souvenir du voyage en Italie.

§ 3. — L'Espagne.

A plus forte raison l'Espagne, qu'il n'a pas traversée seulement, mais où il a vécu, a-t-elle laissé une forte empreinte sur son imagination et sur son livre.

On connaît, par le récit du *Témoin de sa vie*, ce que fut ce voyage en Espagne, dont la première halte eut

(1) Manzoni, p. 178. Le même homme a recommencé ce qu'il blâmait chez Alfieri, et laissé un pamphlet posthume contre la France (Waille, p. 190-191) : il n'y a pas là contradiction, mais évolution à l'italienne. Manzoni n'avait réellement qu'un amour au cœur : l'unité de son pays. Cf. dans les *Lettres à Lamartine*, la lettre du 6 avril 1848, p. 253-255. Ajoutons que Manzoni, sur son déclin, accueillait encore les Français avec sympathie et bienveillance. Cf. David d'Angers, p. 314.

lieu au bourg d'Ernani, et comment se déroula sa vie au palais Masserano, au Collège des Nobles. Faut-il aller aussi loin que d'autres biographes, et supposer que ce séjour, assez court en somme, a pu laisser dans son caractère quelque chose du sérieux, de la hauteur des Castillans (1) ; que sa religion s'est teintée du catholicisme espagnol ; que l'on peut retrouver jusque dans la philosophie de ses drames un relent d'inquisition (2) ; que, suivant une formule concise, « il y a un *hombre* persistant dans ce grand homme (3) », à ce point que les Espagnols ont pu revendiquer notre poète comme un des leurs (4) ?

Ce qui est certain, c'est que sa pensée aime les formules espagnoles : sa devise hautaine « ego, hugo » rappelle la signature des rois d'Espagne : « Moi, le Roi » (5). Même dans la vie familière, dans la correspondance intime, et de longues années après ce premier voyage, il se plaît, sous un climat pluvieux et presque anglais, à se rappeler le pays du soleil ; il écrit en 1860, d'Hauteville-house : « *Gracias, hombre y poeta mio.* Nous avons lu solennellement vos beaux vers, *con macho aplaudo* (6). » En 1867, touché d'un compte rendu des *Travailleurs de la Mer*, qui lui est allé au cœur, il remercie le critique avec effusion, et signe : *Siempre tuyo* (7). Ces souvenirs sont si puissants, qu'en 1869 ils

(1) Barbou, *Victor Hugo, sa vie*, p. 24.
(2) Weill, p. 108 et 117.
(3) Paul de Saint-Victor, p. 33.
(4) M. Morel-Fatio proteste contre la théorie de Paul de Saint-Victor sans apporter d'argument bien sérieux. *Etudes sur l'Espagne*, p. 86-96.
(5) Lucas, p. 107.
(6) Lucas, p. 118. Cf. David d'Angers, p. 37.
(7) Asseline, p. 259.

hantent encore sa mémoire, et qu'un mot d'un de ses anciens maîtres, le jésuite Don Basilio, remonte tout à coup à son esprit (1). Si cet amour bien connu pour l'Espagne lui a valu d'être un peu exploité à l'occasion (2), en revanche Victor Hugo a su habilement mettre en œuvre ses souvenirs d'enfance; comme il l'a dit dans ses Odes :

Je revins, rapportant de mes courses lointaines
Comme un vague faisceau de lueurs incertaines.
Je rêvais, comme si j'avais, durant mes jours,
Rencontré sur mes pas les magiques fontaines
Dont l'onde enivre pour toujours.

L'Espagne me montrait ses couvents, ses bastilles ;
Burgos, sa cathédrale aux gothiques aiguilles ;
Irun, ses toits de bois ; Vittoria, ses tours ;
Et toi, Valladolid, tes palais de familles,
Fiers de laisser rouiller des chaînes dans leurs cours.

Mes souvenirs germaient dans mon âme échauffée ·
J'allais, chantant des vers d'une voix étouffée ;
Et ma mère, en secret observant tous mes pas,
Pleurait et souriait, disant : C'est une fée
Qui lui parle, et qu'on ne voit pas (3).

La fée lui a dicté ses plus fraîches, ses plus vraies *Orientales ;* c'est encore à elle qu'il doit les épisodes et les personnages les plus singuliers de son théâtre. La scène des portraits d'*Hernani* n'est peut-être qu'un souvenir de la galerie du palais Masserano. Triboulet est l'ancien souffre-douleur du collégien, Corcova. Dans

(1) *Pendant l'exil*, p. 486.
(2) Rivet, p. 229, 230 ; Lesclide, p. 273.
(3) *Odes et Ballades*, p. 369-370.

Lucrèce Borgia, Gubetta s'affuble un instant, par vengeance du poète, du nom d'un des ennemis des frères Hugo, Frasco de Belverana. Par une autre rancune d'enfant, le poète a baptisé du nom d'un de ses plus désagréables camarades, un des fous de *Cromwell*, Elespuru (1).

Plus qu'aucune autre de ses œuvres, la *Préface* est constellée d'emprunts à l'Espagne : simples mots jetés çà et là, proverbes, réflexion littéraire tirée d'un souvenir de mœurs, comme cette protestation contre la manie de reléguer dans la coulisse, loin des yeux du spectateur, la partie la plus émouvante de la tragédie : c'est l'écho des regrets qu'éprouvait l'enfant, les jours de courses de taureaux, quand on le menait, jusqu'à l'entrée des arènes, écouter les applaudissements, de loin : il se consolait philosophiquement, en observant que « c'est déjà pour nous une chose très curieuse, qu'une muraille derrière laquelle il se passe quelque chose (2). »

La littérature espagnole apparaît dans des citations du fabuliste Yriarte, de Guillem de Castro, de Lope de Vega ; enfin, si elle lui a fourni deux exemples à l'appui de sa théorie du grotesque, c'est peut-être à l'art espagnol qu'il est redevable de cette théorie même, page capitale de la *Préface ;* je dis : peut-être ; je devrais dire : certainement, s'il fallait en croire le Témoin, car, à la cathédrale de Burgos, un Jacquemart difforme, baptisé par le bedeau du nom de *papamoscas*, ou « gobe-mouches », frappa vivement l'imagination du futur poète, « ému de cette imposante cathédrale qui

(1) *Victor Hugo raconté*, I, 139, 144, 148, 150.
(2) Ibid., I, 152.

mêlait brusquement cette caricature à ses statues de pierre et qui faisait dire l'heure aux saints par Polichinelle. La cathédrale n'en restait pas moins sévère et grande. Cette fantaisie de l'église solennelle retraversa plus d'une fois la pensée de l'auteur de la *Préface de Cromwell* et l'aida à comprendre qu'on pouvait introduire le grotesque dans le tragique sans diminuer la gravité du drame (1). »

L'anecdote est presque trop jolie, trop bien trouvée ; et j'ai peine à croire que nous n'aurions eu ni la *Préface* ni la théorie du grotesque, si Victor Hugo avait visité cette cathédrale pendant un silence du papamoscas. Ce qui est plus vraisemblable, c'est qu'une fois la théorie du mélange des genres admise *in abstracto*, et dessinée dans son esprit en simples linéaments, Victor Hugo l'a embellie et peinte en prenant des tons sur sa riche palette d'Espagne : aux antithèses de ces cathédrales s'ajoutent les fresques royales de Murillo, où le grotesque se cache en un coin, et « ces cérémonies singulières..., ces processions étranges où la religion marche accompagnée de toutes les superstitions, le sublime environné de tous les grotesques. »

Donc, sans forcer la note, sans réduire le cerveau de Victor Hugo au rôle d'une simple plaque sensible, recevant d'abord une impression, et la reproduisant ensuite servilement ; en reconnaissant à son génie toute sa liberté, et en nous gardant bien de lui appliquer la théorie de Taine sur l'influence du milieu, théorie bonne pour les talents, singulièrement fausse pour les génies, nous pouvons constater ceci : bien plus que l'Italie, l'Espagne a eu sur la formation de l'es-

(1) *Victor Hugo raconté*, I, 124-125.

prit et de l'imagination de Victor Hugo, partant sur certains côtés de la *Préface*, une influence irradiante. Victor Hugo n'aurait pas protesté contre cette assertion, quoi qu'on en ait pu dire (1). Il aurait signé de bon cœur cette page du seul critique qu'il ait admis et aimé :

« Sa jeune pensée était déjà apte à recevoir une empreinte, et l'Espagne le modelait à son type. Son imagination s'imprégnait des contours fiers, des couleurs tranchées, des mœurs sérieuses et hautaines de ce pays à part entre tous les autres. Le génie du lieu l'initiait à ses pompes et à ses grandeurs... Ce pli grandiose donné à sa pensée ne devait plus s'effacer. L'accent grave et sonore de la langue du *Cid* passa dans son style ; la terre du Romancero le naturalisa comme Corneille, et le marqua profondément des signes de sa race. Les influences nouvelles, les accroissements successifs n'effacèrent pas ce façonnement primitif. Encore aujourd'hui, à travers tant d'autres titres si divers et si éclatants, Victor Hugo reste, parmi nous, le Grand d'Espagne de première classe de la poésie (2). »

§ 4. — L'Angleterre et Shakespeare.

Sur un esprit aussi profondément latin, la greffe anglaise n'a jamais pu prendre très vigoureusement. Et pourtant il y a, au moment où il écrit la *Préface*, de l'enthousiasme ambiant pour Shakespeare. On revient des ironies de l'Ecole voltairienne et du début du

(1) Stapfer, *les Artistes*, p. 67-68.
(2) Paul de Saint-Victor, p. 10-11. — Rien ne le prouve mieux que l'article si bien informé, mais un peu étroit, de M. Morel-Fatio, sur *l'Histoire dans Ruy-Blas*, *Etudes sur l'Espagne*, I, 183-244.

siècle (1). Après avoir désespéré avec Condorcet d'un homme tel que Necker, simplement parce qu'il considère les pièces de Shakespeare comme des chefs-d'œuvre, et traité avec Geoffroy le grand Anglais de charlatan, bon pour amuser les cokneys, l'opinion publique se ressaisit et devient équitable (2). Talma, dont l'influence littéraire n'a pas encore été suffisamment reconnue, a le mérite de proclamer la grandeur du théâtre anglais, et de le proposer dès 1818, non comme un modèle à imiter, mais comme le meilleur initiateur du vrai modèle, la nature : « Connaissez-vous Shakespeare, dit-il à Lamartine débutant ? Eh bien ! ce Shakespeare a révolutionné la scène. Corneille est l'héroïsme, Racine est la poésie, Shakespeare est le drame. C'est par lui que je suis devenu ce que je suis. Si vous voulez sérieusement devenir un grand poète théâtral, vous en êtes le maître ; mais ne faites plus de tragédie, faites le drame ; oubliez l'art français, grec ou latin, et n'écoutez que la nature (3). »

C'est à ce moment que commence la définitive naturalisation du poète anglais en France. Sans doute, pour beaucoup, c'est un fils de la « perfide Albion », et le mettre sur le même rang que Racine paraît bien dur. Le *Globe* lui-même n'admettrait jamais qu'en face de Shakespeare Racine n'est qu'un polisson : il ne veut pas qu'on les sacrifie l'un à l'autre, qu'on fasse de ces puissants dieux des dieux ennemis (4). Mais les

(1) Sur l'influence anglaise au XVIIIe siècle, cf. Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* (Hachette, 1895), notamment livre I, ch. II.

(2) Lady Blennerhassett, II, 411-412.

(3) Lamartine, III, 99.

(4) Numéro du 9 juillet 1825.

jeunes romantiques vont plus loin : ils protestent avec emportement contre le patriotisme en littérature, et disent avec Deschamps : « Quant aux vieilles indignations *nationales*, à ces gothiques haines de l'*étranger*, à qui prétendrait-on en imposer aujourd'hui avec toute cette *patrioterie* littéraire ? La France est trop forte et trop riche pour être jalouse et injuste (1). » Aussi la jeunesse fait-elle l'accueil le plus chaleureux à une troupe d'acteurs anglais qui viennent jouer Shakespeare à Paris même. Les artistes s'émeuvent plus encore peut-être que les littérateurs. Delacroix écrit à Victor Hugo une lettre toute vibrante (2) et Berlioz renchérit encore sur cet enthousiasme : chez lui, à l'admiration pour le poète s'ajoute l'adoration pour l'étoile, Miss Smithson ; pleurant pendant les représentations, il pleure encore, rentré chez lui : « Des larmes, toujours, des larmes sympathiques ; je vois Ophélia en verser, j'entends sa voix tragique, les rayons de ses yeux sublimes me consument. » Dans un élan naïf et touchant, il se demande s'il y a une autre vie, s'il y retrouvera Shakespeare..... et Miss Smithson (3).

Victor Hugo est beaucoup plus calme ; d'abord, il aime l'héroïne de Shakespeare, et non l'actrice : pourtant il se sent lui aussi remué profondément par ces représentations, juste au moment où il écrit la *Préface* (4). Seulement le poète, beaucoup meilleur tacticien qu'on ne se l'imagine communément, se rend compte que Shakespeare n'est pas précisément la

(1) *Etudes françaises*, Préface, p. XLIV.
(2) *Victor Hugo raconté*, II, 226.
(3) *Correspondance inédite* (C. Lévy, 1879), p. 67-68
(4) *Victor Hugo raconté*, II, 227.

machine de guerre qu'il faut pour battre en brèche les unités classiques. Sans doute l'adversaire du classique Ben Jonson les attaque en théorie : on connaît leurs brillantes passes d'armes au Club de la Sirène (1). Mais, dans la pratique, s'il lui arrive de manquer à la vraisemblance du temps (2), Shakespeare s'excuse et demande pardon de la liberté grande, par exemple dans le prologue du *Conte d'hiver*, débité par le Temps lui-même. Il espère que l'imagination du spectateur comblera les lacunes de la représentation si, comme dans *Henri V*, l'action se déplace et traverse la mer (3). Ce n'est pas pour le plaisir de faire des pièces irrégulières, ou de déplaire aux réguliers, qu'il viole les règles, mais uniquement pour une raison autrement sérieuse : le besoin de développer librement sa force, d'aller jusqu'au bout des vraies limites de son sujet, sans souci des barrières artificielles de la critique (4). En un mot, son œuvre est conçue en dehors des règles, et non pas machinée contre elles.

Victor Hugo ne peut donc voir en Shakespeare un véritable allié dans la lutte qu'il engage ; pour employer une de ces comparaisons qu'il affectionnait, ils suivent chacun non pas une ligne parallèle, mais une asymptote : ils ont beau se rapprocher, ils ne peuvent se rencontrer en aucun point. Ils sont séparés plus qu'on ne le suppose, ne serait-ce que par cette connaissance insuffisante de la langue qui ne permet pas à Hugo de lire Shakespeare dans le texte (5).

(1) Stapfer, *Drames*, p. 67-69.
(2) Id., ibid., p. 71.
(3) Id., ibid., p. 74-75.
(4) Id., ibid., p. 82 83.
(5) *Le Rhin*, I, 309-311.

Aussi ne devons-nous pas nous étonner si, malgré l'abondance des développements admiratifs consacrés à Shakespeare, les emprunts réels sont maigres et rares. Victor Hugo constate que Shakespeare est, jusqu'à 1827, la meilleure preuve à l'appui de cette loi nouvelle : le vrai génie a des taches, doit en avoir, et n'est génial qu'à condition de ne pas être parfait, la perfection étant non pas un ensemble de qualités rares, mais l'absence de défauts, et devant par cela même être abandonnée aux esprits de second ordre, aux simples talents.

Il reconnaît encore que, malgré l'ancienne loi de la distinction des genres, Shakespeare a fondu avec le drame un peu d'épopée et beaucoup de lyrisme ; qu'il a réussi à mélanger en de justes proportions le beau et le laid, le grotesque et le sublime ; qu'il est le drame même ; qu'il a su réunir en lui les trois génies caractéristiques de la scène française, Corneille, Molière, et... Beaumarchais.

On peut aller plus loin, et remarquer que Victor Hugo serait flatté d'être comparé à Shakespeare, même pour ses défauts; il écrira plus tard ce qu'il pense déjà: « On me fait l'honneur de me traiter comme Shakespeare, dont Forbes a dit : *Totus in antithesi* (1). »

Pourtant Hugo ne veut pas être pris pour un simple imitateur d'un maître étranger, si grand qu'il soit. Il refuse de tomber dans l'erreur des successeurs anglais de Shakespeare, qui n'ont renoncé à l'imitation des anciens que pour se traîner dans l'ornière de leur glorieux compatriote (2). Il proclame, à plusieurs

(1) H. Lucas, p. 119.
(2) Mézières, p. 16-17, 384.

reprises, la nécessité absolue pour l'école moderne, de ne pas recommencer Shakespeare, de ne pas le copier, pas plus que Molière, que Corneille, ou que Schiller. Il ne veut même pas que l'on imite sa forme, son mélange de la prose et des vers. Et il a si complètement raison, qu'il commet une faute le jour où il oublie de suivre son propre conseil : une fois il a voulu adapter Shakespeare, dans la partie la plus humaine et la moins shakespearienne de son génie, ses poésies amoureuses, et il a échoué (1).

On ne peut donc admettre, si plausible qu'elle soit, la théorie de M. Dupuy sur Victor Hugo disciple de Shakespeare (2) ; si Victor Hugo a lu Shakespeare, et peut paraître s'en souvenir en plus d'un endroit de son *Cromwell*, au fond, malgré sa jeunesse, il reste original, aussi bien dans sa pièce, qui est en somme une pièce justificative de la *Préface*, que dans cette *Préface* même.

Du reste, pour être plus sûrs de ne pas nous tromper, de ne pas nous laisser entraîner hors de la vérité par la logique de notre thèse, nous pouvons rapprocher de cette première manifestation de sa pensée, son livre définitif sur Shakespeare : tout en évitant de commettre un anachronisme, nous pourrons mieux connaître le premier germe de sa pensée, si nous l'étudions dans son plein épanouissement.

Victor Hugo aime à renvoyer la critique à ce livre, où il a mis le meilleur de sa pensée, sous une forme un peu mystérieuse (3). Il y est question de Shakes-

(1) *Légende des siècles*, III, 194.
(2) *Victor Hugo*, p. 143-144.
(3) Stapfer, *les Artistes*, p. 79.

peare, et un peu de tout : on a même proposé, pour donner à ce livre son véritable nom, de l'intituler : *A propos de Shakespeare* (1). La remarque est d'autant plus juste qne Victor Hugo l'a faite lui-même, en tête de l'ouvrage : « A l'occasion de Shakespeare, toutes les questions qui touchent à l'art se sont présentées à son esprit. » Telle a toujours été du reste sa méthode : *à l'occasion* de tel ou tel auteur ordinaire, il écrit une page où l'auteur critiqué disparaît pour laisser entrevoir Victor Hugo, et l'on gagne au change. Lorsqu'il parle d'un génie égal au sien, nous éprouvons un véritable éblouissement. Dans les deux cas l'imagination du poète est aussi brillante ; mais lorsqu'elle tombe sur un simple morceau de verre. elle nous donne un prisme banal ; lorsqu'elle se réfléchit sur un objet plus pur ou plus rare, goutte de rosée ou clair diamant, c'est une fête pour les yeux. Seulement le critique fait oublier le critiqué. Aussi son *William Shakespeare* doit-il présenter peu d'intérêt pour un lecteur anglais (2) : il contribue médiocrement à augmenter la somme des connaissances sur le grand Will, mais il nous intéresse beaucoup, nous, lecteurs français, parce qu'il nous fait mieux connaître le grand Hugo. C'est bien ce que pense le plus illustre romancier de la *Revue des Deux-Mondes*, critique par occasion : « Ce grand livre que je tiens aujourd'hui appartient à de plus hautes régions de la pensée... Il vous appelle à la recherche des choses du ciel. C'est le génie humain déifié. C'est un hommage rendu à *William Shakespeare*,

(1) Stapfer, *les Artistes*, p. 71.
(2) Il a pourtant été traduit en anglais : *William Shakespeare*, translated by A. Baillot, London, 1864.

et signé *Victor Hugo* » ; ajoutons : jugé par George Sand (1). On comprend mieux le livre après avoir lu l'article : on sent qu'au fond Shakespeare importe peu ; qu'il s'agit plutôt de la poésie en général, et surtout de Victor Hugo en particulier. George Sand l'a bien vu : « Victor Hugo a écrit ce livre pour dire que la poésie est aussi nécessaire à l'homme que le pain. Tout ce qu'il dit le prouve ; mais ce qui le prouve plus que tout, la preuve des preuves, c'est la beauté du livre. » La seule réserve que fasse G. Sand montre encore mieux à quel point la critique du poète est subjective, auto-biographique même, puisqu'il ne cherche dans le génie d'autrui qu'un reflet du sien : « Rubens et Mozart, pourquoi n'êtes-vous pas de la couronne d'étoiles tressée par le poète ? Le poète n'a-t-il de véritable enthousiasme, de prédilection instinctive que pour les génies qui sont à la limite du ciel et de l'enfer ? N'admet-il pas qu'un génie puisse être lumière et rien que lumière... ? » C'est que peut-être, dans la pensée de Victor Hugo, les génies qui l'ont précédé n'étaient pas la lumière ; mais ils annonçaient la lumière, et Victor Hugo sentait bien que son propre rayon à lui valait moins par la pureté que par la puissance.

Ce livre sur Shakespeare n'a rien de shakespearien. On en peut dire autant de la *Préface*. Les représentations des comédiens anglais ont remué profondément le poète français, mais ne l'ont pas converti à l'anglomanie littéraire.

(1) Numéro du 15 mai 1864.

§ 5. — L'Allemagne et Schlegel.

Si révolutionnaire qu'il soit, et bien qu'il se proclame alors citoyen du monde littéraire, Victor Hugo est beaucoup plus français qu'il ne le croit, et qu'on ne l'a cru. Sans aller jusqu'à le dire plus racinien que shakespearien (1), on peut penser que Victor Hugo appartient surtout à l'école française, quoiqu'il fasse l'éloge de Shakespeare, de même que nous l'avons vu suivre, sur les pas d'un Italien, une route française. C'est un esprit bien latin, fait de lumière, et sur lequel le génie allemand, malgré toute sa grandeur, n'a pu jeter son ombre (2).

Victor Hugo ne connaît pas directement l'Allemagne, puisqu'il ne sait pas l'allemand (3); mais il aime ce qu'il en connaît, et désire compléter son information (4). Faute de pouvoir feuilleter les livres, il consulte et prend en affection ceux qui peuvent le renseigner sur l'histoire et la littérature allemandes modernes. Il se préoccupe surtout des Jeune-Allemagne, de ce qu'une tête teutonne peut penser de son œuvre. Il estime la science et la poésie d'outre-Rhin. Il va même jusqu'à écrire ceci : « Si je n'étais pas Français, je voudrais être Allemand (5). » Mais c'est en 1840.

En 1827, il connaît de l'Allemagne ce que tout le

(1) Stapfer, *les Artistes*, p. 129.
(2) *Le Rhin*, I, 148, 197, 205.
(3) Cf. la lettre préface si curieuse que Sainte-Beuve a écrite pour le livre de Reymond, p. XI.
(4) Cf. Reymond, p. 170, sqq.
(5) A. Weill, p. 24, 105, 123, 98.

monde en sait autour de lui : peu de chose (1). Aussi ne faut-il pas s'étonner de la très petite part qu'il convient d'attribuer à l'influence allemande dans la *Préface*, quoi qu'on en ait dit : on peut négliger les paradoxes de M. Nordau qui, par une espèce de chauvinisme anti-français, assez bizarre chez un Hongrois, voudrait trouver, dans le développement romantique en France, une imitation quasi inconsciente de ce qu'il y a de pire dans le romantisme allemand, son amour pour tout ce qui est loin de nous dans le temps et dans l'espace, sa tendance à l'anarchie intellectuelle (2). On est plus surpris de voir un critique autrement fin et équilibré, prétendre qu'à partir de la *Préface* il fallut, si l'on voulait adhérer à l'orthodoxie romantique, reconnaître dans l'art nouveau la réalisation du rêve catholique du moyen âge, et même du moyen âge

(1) Au commencement du siècle, les libraires ne connaissent Gœthe que par son nom, et encore ! Ils l'appellent « Monsieur Schéet ». (V. Rossel, *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro du 15 avril 1895, p. 200.) Il y a ensuite tout au moins un effort pour connaître l'Allemagne : « Albert Stapfer, à vingt ans, et le premier, traduisit le *Faust* de Gœthe. Il était un des plus animés, un des plus brillants parmi les jeunes gens qui, de 1820 à 1825, cherchaient dans les littératures d'outre-Rhin... de nouvelles figures poétiques. » (Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 12.) En même temps que Hugo écrit sa *Préface*, le *Globe* publie toute une série d'articles sur *la littérature allemande jugée par un écrivain allemand, Woltmann*, et sur Gœthe. (Numéros des 9, 11, 13, 27, 30 octobre et du 1er novembre 1827.) — Sur l'ignorance traditionnelle des Français en ce qui touche à l'Allemagne, cf. Halem, *Paris en 1790* (traduction Chuquet, Chailley, 1896), p. 174. — Cette ignorance est d'autant plus triste à constater que les Allemands s'occupent alors du romantisme français, qu'ils connaissent à fond : cf. David d'Angers, p. 88.

(2) *Dégénérescence*, II, 471 ; I, 134. Sur la valeur de ce livre, cf. Larroumet, *Nouvelles études de littérature et d'art* (Hachette, 1895), p. 319 et suiv.

allemand, puisque Victor Hugo offrirait à ses lecteurs, d'après M. Filon, « un symbolisme d'origine teutonique » répugnant pour notre race (1).

Sans doute on pourrait rapprocher le système de Hugo des théories de Hegel (2). Il y a entre eux une ressemblance générale telle, que A Weill, arrivant d'Allemagne où il avait été saturé d'hégélianisme, en conçoit d'autant plus d'admiration et de ferveur pour Hugo. On pourrait même établir des rapprochements de détail : ainsi cette théorie, que le drame contient l'épopée et le lyrisme, présente une ressemblance frappante avec cette idée de Hegel : « Le drame est le produit d'une civilisation déjà avancée. Il suppose nécessairement passés les jours de l'épopée primitive. La pensée lyrique et son inspiration personnelle doivent également le précéder, s'il est vrai que, ne pouvant se satisfaire dans aucun des deux genres séparés, il les réunisse (3) ». Mais c'est une simple rencontre, car, je le répète, Hugo ne savait pas l'allemand, et la *Poétique* n'était pas encore traduite.

Schlegel, au contraire, eut plus d'influence sur Hugo avec son *Cours de littérature dramatique* qui, traduit dès 1814, avait été signalé par Mme de Staël en 1813, par

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 1er avril 1893, ou dans *Mérimée et ses amis*, p. 20.

(2) La chose a été faite par Reymond ; lorsque Victor Hugo proclame les droits du génie, autrement dit, l'affirmation du moi en littérature, Reymond remarque ceci : « Ne retrouve-t-on pas dans cet immense orgueil du *Moi*, fût-ce du moi poétique, l'influence évidente de la philosophie de Fichte et de Hegel ? » (p. 11). De même David d'Angers trouve qu'il y a beaucoup de philosophie allemande dans les premiers drames du maître. (*Correspondance*, p. 45.)

(3) *La Poétique*, II, 6.

Nodier en 1820 (1). Si Nodier et Victor Hugo avaient pu lire le cours de Schlegel dans le texte, ils auraient peut-être été un peu contrariés par certaines virulences de critique, adoucies par la traduction Necker-Saussure (2). Le critique allemand ne nous aimait guère, et nous comprenait peu, lui qui croyait être spirituel et profond en disant que « les Français témoignaient le plus hautement de la puissance créatrice de Dieu, car tous se ressemblaient, et cependant on en comptait trente millions d'exemplaires (3) ». Mais, en 1827, on n'y regarde pas de si près : Schlegel, après tout, est plus impartial que Lessing ; et de plus il attaque la tragédie classique : c'est donc un allié.

En général, Schlegel nous blâme de nous incliner sans raison devant le principe d'autorité : il nous accuse de subir ainsi l'unité de temps et de lieu, dont il montre les inconvénients (4). Essayant de définir mieux qu'on ne l'avait fait l'unité d'action, il reproche à la tragédie tantôt de s'allonger démesurément et lentement pour remplir les cinq actes de rigueur, tantôt d'aller trop vite et de ne pas ménager assez souvent des moments de répit pour que le spectateur puisse se reposer et réfléchir. Tous ces défauts seraient dus à notre foi aveugle dans les règles (5).

Les Français, de plus, ont le tort de confondre la froideur avec la majesté, dans la forme comme dans le fonds. L'alexandrin en est un peu la cause ; son plus grand défaut est de fuir le mot propre pour la péri-

(1) *Mélanges*, I, 363.
(2) Ehrhard, *les Comédies de Molière en Allemagne*, p. 372.
(3) Lady Blennerhassett, III, 125.
(4) Trad. Nocker-Saussure, II, 83, 103-114, 117-119, 139-140.
(5) Id., II, 86-108, 114, 165, 87.

phrase. De là la froide éloquence des héros de tragédie (1).

La psychologie tragique est gênée par les bienséances ; l'étiquette nous vaut un personnage de pure convention : le confident (2). La Fatalité des anciens ne dirige plus les événements ni les âmes, et n'est pas remplacée par l'idée moderne de la Providence. L'histoire est faussée dans les faits et dans les caractères ; jamais la tragédie n'ose s'aventurer dans l'histoire moderne (3).

Le réquisitoire est donc bien complet ; de plus, après avoir critiqué le passé du théâtre, Schlegel annonce son avenir, esquisse le drame nouveau, romantique, admettant le mélange de la familiarité et de la noblesse dans le langage et l'esprit d'un seul personnage, permettant l'union du comique et du tragique dans la même pièce, recommandant la fidélité historique, sans la faire consister dans la vérité des costumes, reconnaissant enfin dans Shakespeare le maître du théâtre (4).

Trois choses pourtant ont nui, croyons-nous, à l'influence de Schlegel, et empêchent de reconnaître en lui le véritable inspirateur de la *Préface*. Comme les autres étrangers, il comprend mal notre théâtre. C'est ainsi qu'il refuse à Corneille l'intelligence et le sentiment de l'amour ; que, tout en admettant en général la supériorité de Racine sur Pradon, il trouve la *Phèdre* de ce dernier supérieure en certains points

(1) Trad. Nocker-Saussure, II, 158, 175, 148, 149, 158-160.
(2) Id., ibid., p. 85, 133-135, 156-160, 166-167.
(3) Id., ibid., p. 142-145, 149-151.
(4) Schlegel, II, 328-332, 399-402, 391-392, 362-363.

au chef-d'œuvre de Racine (1). Il sent et comprend si peu une pièce française, qu'il dit à propos de *Bérénice*: « le principal défaut de la pièce, est, selon moi, le rôle importun d'Antiochus » (2).

Enfin, quoiqu'il reconnaisse quelques traces de romantisme dans Corneille et dans Voltaire, il ne se fait pas l'apôtre de la nouvelle école en général : la conclusion de tout son cours est que les Allemands doivent écrire des pièces allemandes, empreintes du génie allemand, puisées dans l'histoire allemande. Tel est le romantisme de Schlegel (3).

Il ne faut donc pas exagérer l'influence du critique allemand sur la *Préface* (4). Pour certains détails, on se hâte quelquefois trop de crier à l'imitation ; ainsi Victor Hugo semble se contenter de développer cette phrase de Schlegel : « Plusieurs tragédies françaises font naître aux spectateurs l'idée confuse que de grands événements ont lieu peut-être quelque part, mais qu'ils sont mal placés pour en être les témoins (5). » Pourtant nous avons vu, au chapitre de l'Espagne,

(1) Schlegel, II, p. 178-179, 188-189, 204, 147-148.

(2) Ibid., p. 201.

(3) Schlegel, II, 182, 154, 155. — Les classiques pourtant sentirent qu'un coup sérieux venait de leur être porté, et ripostèrent : mais leur champion n'était pas de taille à se mesurer avec Schlegel : ce fut l'inconnu Martine, de Genève, qui répondit par son « *Examen des tragédies anciennes et modernes, dans lequel le système classique et le système romantique sont jugés et comparés* » (1834). Martine annonce nettement dans son introduction qu'il a voulu faire « la contre-partie du cours de M. Schlegel ». Pour la question en général, on peut lire dans les *Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, n° 3, un article de M. Louis Ducros sur le romantisme allemand.

(4) E. Biré, p. 431.

(5) Schlegel, II, 135.

que Victor Hugo doit peut-être, et tout aussi bien, cette idée à un souvenir d'enfance.

Enfin Victor Hugo retrouvait dans Schlegel un certain nombre de théories d'origine française, en particulier quelques idées de Chateaubriand : l'influence du christianisme sur les passions humaines, sur la mélancolie ; la chevalerie naissant de la religion, et donnant naissance à une conception nouvelle de l'amour, de l'honneur ; les unités elles-mêmes modifiées par le christianisme (1). Tout cela était français plutôt qu'allemand. Si même Victor Hugo avait connu l'essai de Mercier sur l'art dramatique, il aurait peut-être été surpris de voir combien ce livre, ignoré en France, avait servi aux Allemands. Schlegel avait pu le lire, ou dans le texte, ou sur la traduction allemande parue à Leipzig en 1776 (2).

On voit que Victor Hugo a emprunté à l'Allemagne surtout des idées d'origine française. Si la *Préface* avait été aussi saturée de germanisme qu'on a bien voulu le dire, Gœthe aurait plus facilement pardonné à Hugo la note qui le concerne, et n'aurait pas vu dans cette proclamation de la liberté dramatique un simple placard anarchiste (3).

L'influence allemande directe est moins considérable que l'influence indirecte exercée sur la *Préface* par l'intermédiaire de Mme de Staël.

(1) Schlegel, I, 23, 27-30, 25-26 ; II, 125.
(2) Lady Blennerhassett, II, 411.
(3) Lady Blennerhassett, III, 37. C'est antérieurement à la *Préface*, en janvier 1827, que Gœthe reconnaît chez Victor Hugo du talent et des traces de l'influence allemande. Cf. les *Conversations de Gœthe, recueillies par Eckermann* (Charpentier, 1863), I, 262 ; cf. II, 136 et 361.

§ 6. — Mme de Staël.

Mme de Staël, outre d'autres qualités, a eu le mérite de révéler l'Allemagne à la France qui l'ignorait presque complètement (1). Car les articles et les livres où Suard et l'abbé Arnould avaient essayé de faire connaître la littérature d'outre-Rhin, étaient restés à peu près sans effet (2). La France n'était pas encore préparée à comprendre une poésie déjà tout imprégnée de christianisme, à un point tel que Benjamin Constant en était gêné dans ses conversations avec Gœthe (3).

Mme de Staël publie, à une époque déjà plus favorable, un livre composé non pas seulement sur des lectures, mais sur des souvenirs et des impressions immédiates. Elle aurait pu mettre en sous-titre : *Choses vues*, un peu trop vite sans doute, mais c'était sa méthode. Elle avait, paraît-il, l'intention d'écrire un livre sur la Russie, après l'avoir traversée dans sa chaise de poste, au grand galop (4). Elle a visité l'Allemagne et les Allemands un peu plus lentement, « prenant des conversations » à droite et à gauche, puisqu'elle a inventé l'interview, même dans sa forme la plus récente, celle qui permet de raconter une entrevue qui n'a jamais eu lieu (5). Il lui faut cinq jours entiers pour interroger à

(1) Lady Blennerhassett, II, 552.

(2) Garat, *Mémoires historiques sur le* XVIIIe *siècle*, etc., I, 151-157. Cf. Joret, *Des rapports intellectuels et littéraires de la France avec l'Allemagne avant 1789* (Hachette, 1884), notamment p. 29-32.

(3) Journal, dans la *Revue Internationale*, n° du 10 janvier 1887, p. 93 ; cf. Weill, p. 11.

(4) Allonville, *Mémoires secrets*, v, 317.

(5) Pailhès, *Mme de Chateaubriand*, p. 10.

fond le philosophe du romantisme, Schelling (1). Pour tirer de Gœthe le plus clair de ses idées, elle prévoit que deux jours lui suffiront (2). Elle donne à Fichte un quart d'heure pour expliquer son système, et l'interrompt au bout de dix minutes, ravie d'avoir déjà tout compris (3). Il est vrai que ce peu de temps lui suffit pour épuiser les plus fortes têtes. Elle leur fait l'effet d'une trombe, d'un cyclône. Ils sentent, après un entretien avec elle, un vide dans le cerveau, tant elle les a excités à penser : « Depuis le départ de notre amie, écrit Schiller à Gœthe, il me semble que je relève d'une grande maladie (4). » Volontiers ils crieraient au voleur, tant M[me] de Staël les a dépouillés, et leur emporte d'idées pour son livre. Du reste, elle laisse mûrir lentement les fruits qu'elle a cueillis si vite, et met six ans à terminer son beau livre *de l'Allemagne*, qui paraît en 1813 (5).

Quelques-unes des théories qu'il renferme étaient déjà connues en France. Chateaubriand avait indiqué depuis six ans que le christianisme était la source poétique la plus abondante et la plus pure, lorsque M[me] de Staël exposa sur cette matière les idées de Gœthe, idées très analogues du reste (6).

La partie neuve, et relativement originale, est largement empruntée à Schlegel, dont elle a suivi le cours à Vienne, en 1808. Elle connaît ses idées les plus

(1) Lady Blennerhassett, III, 248.
(2) Lady B., III, 22.
(3) Lady B., III, 92. — Sorel, p. 111-112.
(4) Lady B., III, 66.
(5) Lady B., III, 355, 481, 485. Ce qu'on pourrait pourtant lui reprocher, c'est de ne pas connaître assez l'Allemagne ; cf. Texte, *Jean-Jacques Rousseau*, p. 434-435.
(6) *De l'Allemagne* (Didot, 1878), pp. 146, 148, 369.

intimes par leurs longues causeries pendant son préceptorat chez elle (1). Ce n'est pas qu'elle répète docilement la parole du maître. Elle discute avec lui, et ses meilleurs passages viennent de ces controverses (2) ; ou bien encore elle modifie les idées de Schlegel par la forme qu'elle leur donne : grâce à lui, elle comprend l'inutilité et les inconvénients des règles ; mais elle les combat en femme qui a vu la Révolution (3).

Ses conclusions sont moins nettes que celles de Schlegel ; et l'on éprouve à la lire une impression d'à peu près, parce qu'elle communique au lecteur la confusion qui règne quelquefois en son esprit, tiré et même tiraillé en sens opposés par son éducation première et ses progrès récents. Elle est partagée entre son classicisme français et les beautés étrangères. Elle adore Voltaire, et voudrait comprendre Shakespeare. Elle fait à l'esprit nouveau des concessions qu'elle retire presque aussitôt, au risque de se contredire. Pour les caractères, elle avoue que « le vulgaire dans la nature se mêle souvent au sublime et quelquefois en relève l'effet » ; mais elle proteste que « la haine et la perversité dans une femme sont au-dessous de l'art », qu'il « se dégrade en les peignant (4). » Pour les situations, elle dira en romantique : « Nos plus belles tragédies en France n'intéressent pas le peuple ; sous prétexte d'un goût trop pur et d'un sentiment trop délicat pour supporter de certaines émotions, on

(1) Lady Blennerhassett, III, 251.
(2) Lady B. III, 260-261.
(3) *De l'Allemagne*, p. 186, 190.
(4) Ibid., p. 188, 233.

divise l'art en deux : les mauvaises pièces contiennent des situations touchantes mal exprimées, et les belles pièces peignent admirablement des situations souvent froides à force d'être dignes (1). » Puis elle se reprend en classique, et juge que le mélange des genres n'est admissible que pour des Allemands, grâce à leur imperturbable sérieux : « C'est toujours dans son ensemble qu'ils jugent une pièce de théâtre, et ils attendent, pour la blâmer comme pour l'applaudir, qu'elle soit finie. Les impressions des Français sont plus promptes, et c'est en vain qu'on les préviendrait qu'une scène comique est destinée à faire ressortir une situation tragique ; ils se moqueraient de l'une sans attendre l'autre (2). »

Si elle reconnaît qu'il faut plus ou moins vite modifier le fond même du théâtre, et faire une large part à la fusion des genres, elle ne peut admettre que ce changement implique une modification dans la forme : « Nous ne supporterions pas en France le mélange du ton populaire avec la dignité tragique (3). » Elle trouve enfin le drame inférieur à la tragédie, parce qu'il a le tort de viser à l'illusion : « le drame est à la tragédie ce que les figures de cire sont aux statues ; il y a trop de vérité et pas assez d'idéal ; c'est trop, si c'est de l'art, et jamais assez pour que ce soit de la nature (4). »

Ce livre manque d'idées fécondes. Mme de Staël constate les défauts sans indiquer les remèdes ; elle voit, par exemple, les inconvénients de l'alexandrin,

(1) *De l'Allemagne*, p. 189.
(2) Ibid , p. 184.
(3) Ibid., p. 260.
(4) Ibid., p. 196.

et conclut : « il serait donc à désirer qu'on pût sortir de l'enceinte que les hémistiches et les rimes ont tracée autour de l'art (1). » C'est revenir à la tragédie en prose.

Mme de Staël ne devine pas le grand mouvement qui va changer le but de l'artiste, et renverser la théorie de l'art pour l'art : elle ne veut pas que le théâtre vise à être utile (2).

Reconnaissons pourtant que si le livre manque d'idées fécondes dans le détail, en bloc il est très suggestif : il va réveiller la France de son admiration somnolente pour elle-même, et c'est bien ce que Mme de Staël a voulu : « en faisant connaître un théâtre fondé sur des principes très différents des nôtres, je ne prétends assurément ni que ces principes soient meilleurs, ni surtout qu'on doive les adopter en France ; mais des combinaisons étrangères peuvent exciter des idées nouvelles ; et quand on voit de quelle stérilité notre littérature est menacée, il me paraît difficile de ne pas désirer que nos écrivains reculent un peu les bornes de la carrière ; ne feraient-ils pas bien de devenir à leur tour conquérants dans l'empire de l'imagination ? Il n'en doit guère coûter à des Français pour suivre un semblable conseil (3). » Pour Gœthe, le grand mérite de ce livre c'est d'avoir fait le premier une large brèche dans la muraille chinoise qui séparait les deux littératures (4). L'admiration confiante de Victor Hugo pour l'Allemagne, et son désir de connaître mieux ce pays, viennent probablement de

(1) *De l'Allemagne*, p. 139, 187, 188, 190.
(2) Ibid. p. 193, 196.
(3) Ibid., p. 191.
(4) Lady Blennerhasset, III, 75-76.

là. Sans casser les vitres, Mme de Staël a donné de l'air à nos gens de lettres, aux romantiques première manière, et notamment à Hugo. Peut-être lui a-t-elle de plus fourni certaines idées de détail pour sa *Préface*, et pourrait-on concéder à Paul Albert que Victor Hugo a emprunté à Mme de Staël, sans la citer, son parallèle entre l'antiquité païenne et le christianisme (1). Mais je doute que Mme de Staël elle-même eût retrouvé dans la *Préface* son *Allemagne*. On pourrait même se demander si le livre de Mme de Staël a été un instrument de vulgarisation germanique aussi puissant que la *Préface*, puisque la France ne se met à admirer l'Allemagne que longtemps après l'œuvre de Mme de Staël, et immédiatement après l'étude de Victor Hugo (2).

Il ne faudrait pas du reste réduire à ce seul livre l'influence de M •de Staël, et son travail d'importation des idées européennes en France. On pourrait même dire que toute son œuvre est d'importation, tant elle a peu l'esprit français. Tout au plus est-elle naturalisée française, avec un reste de goût génevois. La même étrangeté qui éclate dans la façon dont elle s'habille, dans cette bizarre coutume de tenir une branche de laurier ou de saule à la main (3), se retrouve en tous ses livres : on dirait des traductions fort bien écrites (4).

L'Essai sur les fictions, préparé vers 1793 en Angle-

(1) *La littérature française au* XIXe *siècle*, p. 244-245.
(2) David d'Angers, p. 82.
(3) Lady Blennerhassett, III, 286 ; Mme Vigée le Brun, *Souvenirs*, II, 196.
(4) C'est ce que Fontanes reproche à sa Delphine : Cf. Bardoux, *La comtesse de Beaumont*, p. 347.

terre, fini en 1796 à Coppet et à Lausanne, est déjà un *Art poétique*, contraire à celui de Boileau. A la raison se substitue la nature ; toute l'ancienne mythologie est rejetée, comme un appareil vieilli. On sent le besoin de calmants littéraires après les fièvres de la Révolution : la poésie doit consoler de la réalité. — Cet essai fait moins de bruit que l'œuvre plus profonde intitulée : « De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. »

L'idée philosophique du livre, la perfectibilité de l'espèce humaine, et son corollaire, le parallélisme des perfectionnements politiques et du progrès littéraire, ont eu, comme l'a remarqué M. Faguet, une très réelle influence sur la métaphysique littéraire de Victor Hugo (1). Peut-être tout le début de la *Préface* sur les origines des genres, et leur rapport avec les modifications sociales, est-il en partie un emprunt à Mme de Staël ; Victor Hugo a voulu lui aussi faire son discours sur l'histoire universelle des littératures ; et, si le point de vue change quelque peu, le point de départ est le même.

Sans insister sur les petites ressemblances de détail, qui peuvent ne pas être une imitation, comme la condamnation du *commun* dans la *Préface*, et de la *vulgarité* par Mme de Staël ; en nous contentant de relever les analogies dans les théories générales, nous signalerons une idée commune, et qui pourrait fort bien avoir passé d'un livre dans l'autre : si Victor Hugo repousse le mélange des vers et de la prose au théâtre, s'il préfère résolument le vers, n'est-ce pas en souvenir de ce passage : « Les personnages obscurs de

(1) *Dix-neuvième siècle*, p. 192.

Shakespeare parlent en prose, ses scènes de transition sont en prose ; et lors même qu'il se sert de la langue des vers, ces vers n'étant point rimés n'exigent point, comme en français, une splendeur poétique presque continue. Je ne conseille pas cependant d'essayer en France des tragédies en prose, l'oreille aurait de la peine à s'y accoutumer ; mais il faut perfectionner l'art des vers simples, et tellement naturels, qu'ils ne détournent point, même par des beautés poétiques, de l'émotion profonde qui doit absorber toute autre idée (1). »

Il ne faudrait pourtant pas en conclure que Victor Hugo n'a été qu'un lecteur passif de Mme de Staël, et que celle-ci a laissé une empreinte profonde dans le cerveau encore plastique du débutant ; car nous voyons Victor Hugo préconiser des choses fondamentales, comme les hardiesses de Shakespeare et ses contrastes heurtés, tandis que Mme de Staël repousse comme de simples bizarreries les oppositions trop fortes, et préfère les nuances du genre noble. Elle ne pense pas qu'une révolution puisse réussir au théâtre français et n'admet que de timides améliorations. Enfin, chose essentielle, et qui doit froisser le disciple de Chateaubriand, Mme de Staël, tout en reconnaissant que le christianisme a eu sur l'éloquence française une heureuse influence, ne craint pas de dire : « Dans les pays où les prêtres dominent, tous les maux et tous les préjugés se sont trouvés quelquefois réunis... Le fanatisme religieux est ennemi des sciences et des arts aussi bien que de la philosophie. »

(1) *De la littérature*, partie II, ch. v ; I, 311. Ce n'est qu'en 1824 que Victor Hugo s'autorise expressément de Mme de Staël : cf. sa *Correspondance*, p. 38.

On conçoit que de pareilles théories n'aient pas dû plaire au groupe de Chateaubriand, ni surtout au maître lui-même. Il poussa, dans sa riposte, l'acrimonie jusqu'à la perfidie, en écrivant à Fontanes, dans une lettre publiée en 1801 : « Ne pourrait-on pas lui dire qu'elle a bien l'air de ne pas aimer le gouvernement actuel, et de regretter les jours d'une plus grande liberté (1) ». Voulant retrouver partout Jésus-Christ, de même que Mme de Staël cherche en tout la perfectibilité, il termine sa sortie par une prise à partie directe : « Vous paraissez n'être pas heureuse... Si c'est là votre mal, la religion seule peut le guérir. Comment la philosophie remplira-t-elle le vide de vos jours? Comble-t-on le désert avec le désert? » Et il signe d'une périphrase qui est une profession de foi littéraire : l'Auteur du *Génie du Christianisme.*

§ 7. — Chateaubriand.

On sait quelle influence générale eut ce livre : on le sait même assez pour que nous puissions considérer la chose comme suffisamment connue, et arriver tout de suite à la place que tient le *Génie* dans le développement de Victor Hugo. Le Témoin nous a raconté combien notre poète se passionna dans cette lecture, y puisant une grande partie de son catholicisme et de ses opinions politiques, quittant le monarchisme voltairien de sa mère pour le royalisme chrétien de Chateaubriand (2). Il nous dit aussi comment se passèrent les deux entrevues du débutant et de l'homme arrivé, sinon parvenu, au faîte de la gloire littéraire ; trop pro-

(1) Œuvres, III, 288.
(2) *Victor Hugo raconté*, II, 99-100.

tecteur d'abord, trop familier ensuite, Chateaubriand en somme ne désenchante qu'à moitié Victor Hugo ; de là l'ode intitulée *le Génie* (1). On sait maintenant que Chateaubriand fut assez froid pour le tout jeune poète et ne l'appela jamais « enfant sublime (2) ». C'est tant pis pour Chateaubriand, car ce jugement légendaire était son mot le plus heureux. Admettons donc que Victor Hugo le lui ait gratuitement prêté. Ce qui est certain, c'est qu'il lui a beaucoup emprunté. Aucune influence n'a été plus profonde et plus prolongée chez Victor Hugo. On pourrait relever, jusque dans les œuvres de sa maturité, des traces de cette séduction première (3).

(1) *Poésies*, I, 273; *Victor Hugo raconté*, II, 101, 104.
(2) *Victor Hugo raconté*, II, 100; Biré, p. 223-227.
(3) Et Carthage et la Pyramide,
Tente immobile de la mort.

Odes et Ballades, I, 278; cf., dans *le Génie*: « Les lois de Minos et de Lycurgue ne sont restées debout, après la chute des peuples pour lesquels elles furent érigées, que comme les pyramides des déserts, immortels palais de la mort. » (III, 27.) — La symphonie des cloches, dans *Notre-Dame* (I, 208), est le développement de ce thème : « Au milieu de mes réflexions, l'heure venait frapper à coups mesurés dans la tour de la cathédrale gothique ; elle allait se répétant sur tous les tons et à toutes les distances, d'église en église. » (*René*, IV, 669) Enfin on pourrait aller jusqu'à dire que le *William Shakespeare* est tiré de ces quelques lignes des *Mémoires d'Outre-Tombe* : « Shakespeare est au nombre des cinq ou six écrivains qui ont suffi aux besoins et à l'aliment de la pensée ; ces génies-mères semblent avoir enfanté et allaité tous les autres. Homère a fécondé l'antiquité ; Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Horace, Virgile, sont ses fils. Dante a engendré l'Italie moderne, depuis Pétrarque jusqu'au Tasse. Rabelais a créé les lettres françaises ; Montaigne, La Fontaine, Molière viennent de sa descendance. L'Angleterre est toute Shakespeare, et, jusque dans ces derniers temps, il a prêté sa langue à Byron, son dialogue à Walter Scott. » *Edition de la Société*, III, 292-293. — Cf. Brunetière, *Evolution*, etc. I, 83-85.

On en trouve, bien entendu, un certain nombre dans la *Préface*. D'abord Chateaubriand est le seul contemporain qui soit nommé avec Nodier : mais Nodier est cité en passant, comme un ami : Chateaubriand est traité respectueusement, comme un maître : « On quittera, et c'est M. de Chateaubriand qui parle ici, *la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés.* » Chateaubriand dut être d'autant plus sensible à cette citation directe, qu'elle reproduisait une de ses idées préférées, formulée deux fois avant la rédaction définitive : « Ne serait-il pas à craindre que cette sévérité continuelle de nos jugements ne nous fît contracter une habitude d'humeur dont il deviendrait malaisé de nous débarrasser ensuite? Le seul moyen d'empêcher que cette humeur prenne sur nous trop d'empire, serait peut-être d'abandonner la petite et facile critique des *défauts* pour la grande et difficile critique des *beautés* (1) ». Victor Hugo emprunte encore à son prédécesseur l'idée qui suit, sur la connexion étroite qu'il y a souvent entre les défauts et les qualités ; c'est bien ce que disait Chateaubriand :

« Une critique trop rigoureuse peut encore nuire d'une autre manière à un écrivain original. Il y a des défauts qui sont inhérents à des beautés, et qui forment, pour ainsi dire, la

(1) Sur les *Annales littéraires* de Dussault, février 1819 ; V, 471. Pour les deux premières formules, cf. *Des lettres et des gens de lettres*, V, 461, et V, 468. — Cette théorie ne serait-elle pas chez Chateaubriand lui-même un souvenir de Mme de Staël : « J'étais à Vienne, quand W. Schlegel y donna son cours public... Je fus confondue d'entendre un critique éloquent comme un orateur, et qui, loin de s'acharner aux défauts, éternel aliment de la médiocrité jalouse, cherchait à faire revivre le génie créateur. » (*De l'Allemagne*, p. 366.) Tous trois, du reste, plaident pro domo suâ.

nature et la constitution de certains esprits. Vous obstinez-vous à faire disparaître les uns, vous détruisez les autres. Otez à La Fontaine ses incorrections, il perdra une partie de sa naïveté ; rendez le style de Corneille moins familier, il deviendra moins sublime. Cela ne veut pas dire qu'il faille être incorrect et sans élégance ; cela veut dire que, dans les talents de premier ordre, l'incorrection, la familiarité, ou tout autre défaut, peuvent tenir, par des combinaisons inexplicables, à des qualités éminentes... Rubens, pressé par la critique, voulut, dans quelques-uns de ses tableaux, dessiner plus savamment : que lui arriva-t-il ? Une chose remarquable : il n'atteignit pas la pureté du dessin, et il perdit l'éclat de la couleur (1). »

Enfin, dans l'ensemble, on peut dire que les théories mystico-littéraires de la *Préface*, empruntées en détail à d'autres auteurs, sont surtout un souvenir d'ensemble de Chateaubriand ; c'est l'esprit plein du *Génie du Christianisme*, que Victor Hugo écrit ceci : « La Bible, ce divin monument lyrique, renferme, comme nous l'indiquions tout à l'heure, une épopée et un drame en germe, les *Rois*, et *Job*. » Le sentiment religieux devient pour Victor Hugo, comme il l'était pour Chateaubriand, la source de la poésie lyrique; plus spécialement, le christianisme donne à la littérature un genre inédit, le drame; un sentiment nouveau, la mélancolie.

Tout cela est vrai : seulement il convient de ne pas aller plus loin dans cette voie, et de ne pas réduire Victor Hugo en présence de Chateaubriand à l'état d'un naïf Eckermann en extase devant Gœthe. Même sur le terrain religieux, le poète ne suit pas tous les errements de son prédécesseur. Tandis que Chateaubriand va jusqu'à dire, dans sa lettre à Fontanes, qu'un homme

(1) Sur les *Annales littéraires* de Dussault, V, 472.

irréligieux peut avoir de l'esprit, mais non pas du génie, Victor Hugo se contente de constater, d'une façon plus vraisemblable, qu'après une religion nouvelle a dû apparaître une littérature nouvelle. S'il semble vouloir rompre avec les voltairiens, quand il repousse cette « queue du XVIII[e] siècle », qu'il voit traîner dans le XIX[e], il admire Voltaire, qui peut avoir ses petits côtés, mais auquel il reconnaît une place dans les génies de premier ordre. Au fond, si, comme Chateaubriand, il trouve encore le christianisme beau, il semble avoir des doutes sur sa vérité. Il n'en est plus au romantisme catholique et royaliste : nous voyons se former dans l'esprit du poète le romantisme libéral et déiste. Victor Hugo répète encore les formules de son ancien maître, mais il ne croit plus à son système, il en rejette la doctrine essentielle. Tandis que Chateaubriand voit dans l'épopée le genre par excellence, Victor Hugo trouve que c'est le drame qui est le véritable aboutissement de la pensée humaine. C'est une des idées qui lui tiennent le plus à cœur, puisqu'il consacre un peu plus du quart de la *Préface*, vingt pages sur les soixante-quinze de l'édition *ne varietur*, à établir la suprématie du drame. Même divergence, non plus sur la forme, mais sur le principe même de l'art, puisque, rompant avec la définition capitale de Chateaubriand, à savoir que le beau idéal consiste dans « l'art de choisir et de cacher (1) », Victor Hugo, par pure déférence, ne garde qu'un seul mot de la formule et fait cette concession de politesse : « Si le poète doit

(1) *Lettre à Fontanes*, III, 294. — Nous verrons plus en détail, au chapitre suivant, Victor Hugo s'engager dans le système de Chateaubriand, et aussi s'en dégager.

choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caratéristique. » Sa pensée complète est une rupture absolue : « Il est temps de le dire hautement..., tout ce qui est dans la nature est dans l'art. »

On voit combien l'auteur de *Chateaubriand et son groupe littéraire* avait raison, tout au moins pour Victor Hugo, de nier que Chateaubriand eût véritablement fondé une *école;* on peut appliquer en toute justesse à notre poète ce jugement général de Sainte-Beuve : « Tout ce qu'il y a de jeune et de distingué se ressent de sa présence et s'anime à quelques-uns de ses rayons. Avec Bonaparte, M. de Chateaubriand ouvre le siècle et y préside ; mais on ne peut dire de lui, non plus que de Bonaparte, qu'il ait fait école (1). » Victor Hugo n'était plus un écolier ; il allait être un maître à son tour, digne de cette maîtrise par un apprentissage consciencieux, et relativement peu connu.

(1) Pensées, dans ses *Poésies*, p. 132-133.

DEUXIÈME PARTIE

LA PRÉPARATION A LA PRÉFACE

---

§ 1.— Victor Hugo, rédacteur du « Conservateur littéraire ».

Victor Hugo s'est préparé aux polémiques de la *Préface,* en collaborant à un certain nombre de journaux ou revues. Le moins connu de ces journaux, même pour les admirateurs du poète, est certainement le *Conservateur littéraire*, qui a été étudié surtout par M. Biré, dans deux chapitres de son *Victor Hugo avant 1830* (1).

I. — *Le « Conservateur littéraire » et le « Journal d'un jeune Jacobite ».*

Qu'était ce recueil ? Le témoin de la vie de Victor Hugo nous le dit : en 1819, son frère Abel eut « l'idée d'une revue qui paraîtrait deux fois par mois ; il fonda avec ses deux frères et quelques amis, le *Conservateur*

(1) Ces deux chapitres sont en partie reproduits dans *l'Année 1817* du même auteur. — J'ai fait paraître dans les *Annales de la Faculté des Lettres de Caen*, en 1887, une discussion de ces deux chapitres de M. Biré. Les pages qui suivent sont en partie tirées de cette étude. J'ai supprimé les références, assez inutiles, puisque le *Conservateur* est presque introuvable. Elles figurent du reste dans l'étude complète publiée dans les *Annales.*

littéraire. Victor y collabora activement. Il y publia *Bug Jargal ;* il y fit des vers et de la prose. Tout cela fort royaliste (1) ».

En effet, les frères Hugo avaient eu la pensée d'adjoindre au grand *Conservateur politique*, rédigé par Chateaubriand, un petit journal combattant le bon combat en littérature comme son aîné le faisait en politique ; le cadet survécut à l'autre, car en tête du second volume du *Conservateur littéraire*, on lit ces lignes probablement écrites par Victor Hugo : « Puisque notre redoutable aîné, le *Conservateur*, a cessé de paraître, nous promettons de conserver intact l'héritage des sains principes qu'il nous a légués avec son titre ; nous espérons que ses honorables rédacteurs reconnaîtront entre eux et nous une confraternité, sinon de talent, du moins de zèle et d'opinions ; et nous croyons dire assez quel haut prix nous attachons à ce titre de royalistes, en ajoutant que cette seconde confraternité ne nous paraît pas moins glorieuse que la première. » On voit quel était l'esprit du journal.

La collaboration de Victor Hugo était extrêmement active : sur les deux cent soixante-douze articles que renferment les trois volumes du *Conservateur*, il en

(1) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, ch. XXXII. — On sait que ce livre est de Mme Hugo, et non du poète qui refusa de le corriger avant l'impression, et ne le lut qu'après son apparition. (Cf. Rivet, *Victor Hugo chez lui*, p. 2-6.)

Du coup, tombe un des arguments les plus plausibles de M. Biré : « M. Victor Hugo, en lui donnant place dans l'*édition définitive* de ses Œuvres, a reconnu par là même que cet ouvrage était son œuvre personnelle. Nous sommes donc autorisés à y voir de véritables *Mémoires* écrits à la troisième personne. » (*Victor Hugo avant 1830*, p. 8, note 2.)

écrivit cinquante dans le premier volume, trente-sept dans le second, vingt-sept dans le troisième, sans compter les variétés et nouvelles littéraires qui terminent chaque livraison : aucune d'elles n'est signée, mais Victor Hugo en a certainement rédigé plus d'une, car on y retrouve souvent son style ; voici de plus une preuve plus certaine : l'extrait du *Courrier français* qui figure à la page soixante du *Journal d'un jeune Jacobite* est tiré des variétés de la page trois cent quatre-vingt-dix-neuf du tome II du *Conservateur*.

Quant aux articles signés, ils le sont rarement du nom même de Victor Hugo. Craignant probablement que ses lecteurs ne prissent pas au sérieux une revue écrite presque uniquement par deux frères, et surtout par le plus jeune, Victor Hugo avait grand soin de varier sa signature : il en a au moins onze : Victor-Marie Hugo, — V. M. Hugo, — M. V. d'Auverney (1), Aristide, B., E., H., M., M***., U., V; il déguise jusqu'à son âge, et essaye de se faire passer pour un vieil érudit : « Moi, dit-il, pauvre hère qui ayant passé toute ma vie dans les livres, suis en quelque sorte devenu comme un livre ambulant, et qui n'étais dans le principe chargé que de la partie mémoire du *Conservateur*. Or, si les années viennent souvent sans la science et la sagesse, la science et la sagesse viennent rarement sans les années : cela veut dire que je suis vieux ; et comme Mme de M*** le sait, plus on est vieux, moins on est galant ; moins on est galant, plus on est sincère. Il est vrai que Mme de M*** n'a pas beaucoup à craindre de ma sincérité ; et que, s'il faut en croire

(1) Cette signature est reprise en novembre 1858 par un des fils de Victor Hugo, dans *l'Illustration;* cf. Asseline, *Victor Hugo intime*, p. 180.

ma vieille voisine, la politesse des vieillards de notre temps valait encore mieux que la galanterie des jeunes gens d'aujourd'hui. »

Il va même jusqu'à se donner la goutte, par pure coquetterie, et termine ainsi l'étude dont nous venons de citer un fragment : « Jusqu'ici nous ne nous sommes occupés que des prolégomènes de l'ouvrage de Mme de M*** ; nous examinerons les opinions de cette dame sur la monarchie, dans un article suivant, qui ne se fera pas attendre si dame *Arthritis* nous le permet. »

Victor Hugo n'a pas voulu laisser enfouies dans le *Conservateur* toutes ces œuvres de jeunesse, et en 1834, il en a reproduit quelques-unes dans le *Journal d'un jeune Jacobite de 1819.* Mais les différents fragments qui composent le *Journal* sont loin de représenter exactement la collaboration de Victor Hugo au *Conservateur.* Les fragments sur l'histoire de Russie, sur le style épistolaire, sur les formules toutes faites, l'Envie, le Respect de l'enfance, la Vendée et la Politique, ne figurent pas dans le *Conservateur*, et ont été ajoutés après coup en 1834. Quant aux autres morceaux, qui sont tous tirés du *Conservateur*, nous remarquons qu'ils sont empruntés seulement à une trentaine d'articles, alors que Victor Hugo en a écrit plus de cent : ils ne représentent même pas le tiers de sa collaboration effective au *Conservateur.* De plus, le *Journal* n'est composé que de pièces et de lambeaux, car Victor Hugo a dépecé ses articles du *Conservateur* de la plus curieuse façon : les fragments sur *Voltaire historien*, sur l'*Hermine du premier président*, et sur *Sindbad le Marin*, sont tirés d'un seul article sur l'*Histoire générale de France* par Vély, V. Caret, etc. : nous en retrouvons le début, page 43, le milieu à

la page 57, et la fin page 164 de l'édition *ne varietur ;* je pourrais multiplier de pareils exemples.

Pour avoir la pensée première du poète parfaitement claire, parfaitement limpide, il vaut mieux puiser directement à la source : nous chercherons donc de précieuses et complètes indications sur les opinions politiques, religieuses et littéraires du poète débutant, dans ces nombreux articles qu'il a dédaignés et qui renferment pourtant de véritables trésors.

II. — *Royalisme et catholicisme ; libéralisme.*

Victor Hugo était un peu gêné pour exposer ses croyances politiques dans le *Conservateur ;* car la censure royale aurait impitoyablement biffé dans un journal littéraire des articles politiques, même royalistes : aussi prenait-il un biais, et tournait-il la loi le plus respectueusement du monde. L'assassinat du duc de Berry en particulier le força à s'ingénier à trouver une ruse pour faire de la politique. On sait que les ultras avaient déclaré une guerre à mort au duc Decazes, qu'ils rendaient responsable de la mort de leur prince. Victor Hugo, qui brûle de se mêler à la lutte, de dire son mot, commence ainsi un article *littéraire* sur le « Projet de la proposition d'accusation contre M. le duc Decazes » par M. Clausel de Coussergues, et sur les « Observations sur l'écrit publié par M. Clausel de Coussergues contre M. le duc Decazes » par le comte d'Argout : « Nous admettons volontiers cette division d'ouvrages *littéraires* et d'ouvrages *politiques,* en observant toutefois que s'il est facile de rencontrer des œuvres littéraires qui ne renferment rien de poli-

tique, il est impossible de trouver des écrits politiques où il n'y ait rien de littéraire. Si la *Monarchie selon la Charte*, la *Notice sur la Vendée*, les *Mémoires sur Mgr le duc de Berry*, sont des chefs-d'œuvre comme écrits politiques, personne ne niera qu'ils ne soient en même temps des chefs-d'œuvre littéraires. Si toutes les productions révolutionnaires qui infestent nos carrefours (et que nous rougirions de nommer après les ouvrages d'un illustre pair) sont des rapsodies politiques, tout le monde conviendra que ce sont aussi des rapsodies littéraires. On voit donc qu'il n'est aucun livre qui ne soit justiciable de la critique, chargée de décider s'il est bon, c'est-à-dire s'il remplit son objet. Tel est le point de vue sous lequel nous allons examiner les deux ouvrages qui font le sujet de cet article. » Puis dans le corps même de l'étude, nous trouvons, après de longues citations très significatives, de courtes remarques comme celles-ci :

« Toutes réflexions sur ce passage, autres que celles qui porteraient sur le style, nous sont interdites par le genre de ce recueil. Nous avons confronté les preuves, il ne nous reste plus maintenant qu'à comparer les styles des deux parties. Celui de M. Coussergues offre cela de particulier, qu'il porte l'empreinte de la conviction, et le cachet de la probité ; on sent que l'homme qui parle est un homme excellent, forcé par sa conscience de remplir un devoir pénible. Dans l'exposition, il est simple et clair ; dans la récapitulation dont le cadre est ingénieux, il est rapide et précis ; dans la réponse aux *apologistes de M. Decazes,* qui termine le volume, il est semé de traits piquants et d'observations spirituelles. Du reste, on n'y trouve point d'éclat, point de mouvement, peu de chaleur, si ce n'est dans la quatrième partie, où le fidèle et vertueux député démontre *la culpabilité ministérielle de M. Decazes, dans l'assassinat de S. A. R. le duc de Berry,* partie qu'il faut lire et relire. »

Et l'article finit ainsi :

« Nous réclamons, en terminant, l'indulgence du lecteur pour cet article, écrit malgré tant d'entraves, et dicté du moins par une intention pure. Déplorant le silence obligé des feuilles royalistes, nous n'avons pas voulu qu'un généreux défenseur des prérogatives du trône et des libertés du peuple parût au milieu de nous sans même être accueilli par une voix amie et reconnaissante. Nous lui avons rendu témoignage aussi clairement que nous l'avons pu : satisfaits si, dans notre suffrage littéraire, il a su lire notre approbation politique. »

Je citerai encore comme exemple de cette polémique déguisée, un second article, toujours contre le duc Decazes, et qui commence ainsi :

Mémoire pour le vicomte Donnadieu... sur la plainte en calomnie par lui portée contre les sieurs *Rey, Cazenave* et *Regnier... — Réponse au mémoire de M. Berryer pour M. le général Donnadieu,* par M. le comte de *Saint-Aulaire.*

« Ce titre seul en dit plus que les journaux *censurés* n'ont pu en dire. On y voit le général Donnadieu attaqué pour s'être défendu, et attaqué par M. de Saint-Aulaire, ce qui montre que la défense du général Donnadieu n'était pas une apologie du duc Decazes. Or, quelle feuille politique aurait osé, en rendant compte de ce *Mémoire*, faire entendre qu'il n'est pas de nature à consolider la réputation de M. Decazes, comme *excellent citoyen*, ou comme *ministre fidèle ?* Nos censeurs ont traité M. Decazes comme les Suisses avaient traité Dieu ; il n'est permis d'en parler *ni en bien, ni en mal.* Nous autres, qui nous occupons de vers et de prose, de spectacles et de beaux-arts, nous jouissons du privilège de faire entendre, de temps en temps, des vérités que nous croyons utiles. On ne s'est pas borné à rogner les ongles, à limer les dents aux journaux politiques, on leur a mis un bâillon : et nous, parce que nous n'avions ni ongles ni dents, on n'a pas songé à nous ôter la voix : aussi cherchons-nous, sans oublier que ce recueil est littéraire, à justifier en même temps son titre de *conservateur.* »

Puis fidèle à sa tactique, Victor Hugo fait une longue citation du mémoire de Berryer, et ajoute : « Le lecteur, en convenant avec nous que ce morceau est écrit avec beaucoup de talent, fera peut-être encore d'autres réflexions qui nous sont interdites. »

C'est grâce à ce subterfuge adroit que Victor Hugo tenait les promesses des deux préfaces du *Conservateur :*

« Nous continuerons... de servir autant qu'il sera en nous le trône et la littérature... Nous rendrons compte de tous les ouvrages qui fixeront l'attention publique et qui nous seront adressés. Etant plus libres que les journaux politiques, rien ne nous empêchera de juger, sous le rapport littéraire, ces ouvrages qui effarouchent la timidité censoriale, et sur lesquels toutes les feuilles sont muettes. »

A ce moment, Victor Hugo est au moins aussi royaliste que le « roy ». C'est lui qui se charge d'analyser presque tous les ouvrages qui paraissent à propos de la mort du duc de Berry. Nous avons déjà cité le passage où il malmène un ex-officier d'artillerie, zélé mais insuffisant. Voici qui vaut mieux : « un jeune séminariste » publie une oraison funèbre du duc, dans laquelle il ose « faire adroitement allusion à ces bruits infâmes que l'on répandit sur les *motifs personnels* qui poussèrent l'assassin au crime. — Jusques à quand continuera-t-on d'insulter à la désolation publique ? » s'écrie le jeune ultra indigné. Au contraire, quelques pages de Saint-Prosper sur le même sujet exaltent Victor Hugo : il s'écrie, comme un nouveau Bossuet, que ce livre « porte l'empreinte d'une douleur profonde, et la fait passer dans l'âme du lecteur, en retraçant fidèlement les détails déchirants de la fatale nuit ». En avril, Victor Hugo n'est pas encore consolé

de l'assassinat de février, et un nouveau volume du même Saint-Prosper, intitulé *Berriana*, renouvelle ses douleurs : « Un sentiment bien triste se mêle à cette douce lecture, elle inspire un double attendrissement, et plus ces charmants détails font éprouver de plaisir, plus les regrets augmentent de vivacité. » Notre poète mérite bien alors ce titre qu'il décerne comme une récompense au chevalier de Port-de-Guy, qui avait, dans le concours poétique ouvert sur la mort du duc de Berry, apporté une héroïde : c'est un « confesseur de la légitimité ».

Aussi déteste-t-il profondément Napoléon, qui n'a même pas été assassiné ! « Hélas ! après quatre ans d'une vie simple et bienfaisante, le plus jeune des derniers Bourbons, entouré de l'amour et des espérances de la nation, est tombé sous le *poignard d'un Français*, poignard que n'a pu rencontrer sur son passage, durant les onze années de son ombrageuse tyrannie, un Corse, gardé par un mameluck. » A ce moment, « Buonaparte, despote né dans l'anarchie, » n'est pour Victor Hugo qu'un charlatan : « Pour moi, en fait de charlataneries, je ne balancerais pas à mettre les mouchoirs de Makandal sur la même ligne que la biche de Sertorius, le pigeon de Mahomet, et même que le *démon familier* dont s'était gratifié, il y a peu d'années, un gigantesque parodiste de toutes les folies des fléaux de Dieu qui l'avaient précédé. » On voit combien est juste cette phrase qu'il écrira plus tard dans le *Journal d'un jeune Jacobite :* « Le croquemitaine des enfants de 1815, c'était Bonaparte. » Il détestait du reste avec autant d'ardeur « le croquemitaine des enfants de 1802 », Robespierre et la Révolution.

C'est la Révolution qui, suivant lui, a assassiné le

duc de Berry, et dans sa fureur contre elle, Victor Hugo va jusqu'à prêcher la guerre sainte.

« Il est en Afrique une hydre (1) qui s'endort après avoir dévoré sa proie : on lui abandonne une victime, et l'on profite de son engourdissement pour la tuer. Nous avons acheté bien cher le droit d'écraser l'hydre révolutionnaire : mais celle-là ne s'endort pas. Le treize février nous l'a prouvé.

« Il faut donc l'attaquer à force ouverte. Il faut anéantir la faction régicide. Sans doute le gouvernement remplira dignement la noble tâche qui lui est aujourd'hui confiée ; mais c'est aux royalistes, c'est surtout aux écrivains monarchiques à le seconder. Jeunes ou vieux, obscurs ou célèbres, qu'ils accourent; on en est aux assassinats, le péril presse ; qu'ils se rangent, qu'ils se serrent autour de ce trône que la Révolution s'attend tous les jours à voir crouler, parce qu'elle vient de lui donner pour base un tombeau.

« Elle a été longtemps à méditer ce crime : le dogme sacré de la légitimité l'embarrassait ; la protection céleste, si évidemment étendue sur la Maison royale de France, lui semblait inexplicable. Qu'a-t-elle fait ? Elle a tranché ce nouveau nœud gordien d'un coup de poignard. La violence et la trahison, voilà tout le secret des succès révolutionnaires. »

Victor Hugo, aveuglé par ses préjugés d'enfance, ne comprend guère à ce moment ni les actes, ni même les principes de « notre abominable révolution », car il est de l'avis de « l'observateur au XIXe siècle », Saint-Prosper : « Je rirais, dit-il, avec lui de l'*égalité* qu'il définit si ingénieusement : *mensonge fait par l'ambition à la crédulité des peuples.* » Il n'admet même pas l'égalité devant les charges militaires : « Si nous avions l'honneur d'écrire dans un ouvrage politique, nous nous plairions à dire notre avis sur la loi du 10 mars, si

(1) « *Le Tenné.* » Note du *Conservateur.*

chère aux partisans de cette absurde égalité, qui ravale tout le monde et n'élève personne. »

Mais après tout, la Révolution est passée, elle n'est pas le grand danger du moment : aussi est-ce surtout au libéralisme que Victor Hugo s'attaque, au « parti menteur par excellence ». Il est inutile de rapporter ici toutes ses railleries, toutes ses virulences contre les libéraux ; il défend pied à pied contre eux toutes les prérogatives de la royauté, même l'étiquette qu'il ridiculisera plus tard dans *Ruy-Blas* : il vient de raconter une anecdote citée par François de Neufchâteau dans son édition de *Gil-Blas*, anecdote qu'il reconnaît être « à la fois lugubre et plaisante » : Philippe III est mort en 1621, suffoqué par un brasero, parce qu'on n'a pas trouvé à temps l'officier spécialement chargé de placer et de déplacer ledit brasero ; Victor Hugo termine ainsi son récit : « Je crois voir d'ici maint niais libéral sourire orgueilleusement ; mais n'est-ce pas aussi par une sorte d'étiquette qu'à Sparte un jeune enfant se laissa ronger le ventre par un renard qu'il avait volé et caché sous sa robe ? » Une autre fois, le jeune légitimiste demande brusquement : « Combien faut-il de libéraux pour former un sot public ? »

Enfin, on voudrait pouvoir attribuer certainement à Victor Hugo deux lettres adressées au *Conservateur*, et signées *Publicola Petissot*, sur l'Art politique de Berchoux. Elles sont bien de son genre d'esprit à cette époque, et nul autre que lui, parmi les rédacteurs du *Conservateur*, n'aurait été capable de tourner aussi spirituellement contre les libéraux l'arme que Courier avait trouvée contre les ultras, le pamphlet bon enfant en apparence. Mais rien jusqu'ici ne permet d'affirmer que ces deux lettres soient de lui.

En nous appuyant uniquement sur les articles qui lui appartiennent sans conteste, on peut dire qu'il partageait tous les préjugés des royalistes de son temps : il épousait aussi leurs enthousiasmes de commande. Il était à la fois légitimiste et catholique.

Depuis, Victor Hugo a assuré qu'il n'avait pas dépassé le « royalisme voltairien de 1818, nuance perdue aujourd'hui ». Et le *Témoin de sa vie* formule ainsi ses croyances : « Son royalisme était le royalisme voltairien de sa mère : le trône sans l'autel. » Cette assertion n'est juste que jusqu'à une certaine époque, car le même témoin nous raconte aussi que « la lecture de Chateaubriand, pour lequel il se passionna, modifia sensiblement ses idées sur ce point. Le *Génie du Christianisme*, en démontrant la poésie de la religion catholique, avait pris le bon moyen de la persuader aux poètes. Victor accepta peu à peu cette croyance qui se confondait avec l'architecture des cathédrales et avec les grandes images de la Bible, et passa du royalisme voltairien de sa mère au royalisme chrétien de Chateaubriand. » C'est à ce moment qu'il collaborait au *Conservateur*, et nombre de passages nous prouvent que, s'il n'était pas un très fervent pratiquant, il défendait du moins l'autel aussi bien que le trône.

Un long article sur « les Psaumes traduits en vers français par M. Sapinaud de Boishuguet, chevalier de Saint-Louis » nous montre qu'il était surtout sensible au lyrisme oriental, et que c'est en effet par le côté artistique du christianisme qu'il avait été attiré. « La poésie hébraïque, si continuellement sublime, mais toujours grave, simple, nue en quelque sorte, trouve malaisément une interprète fidèle dans la muse française, qui sacrifie à l'élégance et à l'harmonie la propriété de

l'expression et la vérité des images. » Au fond, toujours plus politique que religieux, il voit dans la religion le rempart de la légitimité contre la révolution : « Le dogme sacré de la légitimité l'embarrassait ; la protection céleste si évidemment étendue sur la maison royale de France lui semblait inexplicable. » Il est pour la foi religieuse, parce qu'il la voit presque partout coexister avec l'esprit monarchique ; c'est ainsi qu'il dira, en parlant de Corneille : « Poussons le courage jusqu'au bout, et après avoir montré dans notre poète l'homme monarchique, rendons-le tout à fait ridicule en citant quelque chose de ses poésies religieuses. » C'est par royalisme, plutôt que par catholicisme, qu'il déteste les Voltairiens : « Quant à nous, nous pensons que pour dépopulariser Voltaire auprès de cette collection de niais, d'ignorants et de demi-savants qui se disent les *libéraux*, il suffirait de le leur faire lire. » C'est parce qu'il voit en eux de fermes soutiens du trône, qu'il défend jusqu'aux Jésuites : « Il faut savoir gré... à M. Dufau de ses réflexions sages et modérées sur un ordre célèbre, dans un moment où il vient de narrer l'attentat de Jean Châtel, et dans un siècle où le mot de *Jésuites* fait pousser des cris de rage. »

Par tout ce que nous venons de dire et de citer, on voit que nous n'avons pas essayé de dissimuler ou d'amoindrir l'enthousiasme royaliste du poète à ses débuts : c'était, je le répète, un ultra ; il adorait consciencieusement ce qu'il a plus tard brûlé avec entrain ; et pourtant, on voit déjà apparaître derrière le jeune Jacobite de 1819 le Révolutionnaire de 1830. Victor Hugo a eu raison de dire en 1834, quoique trop modestement : « que dans le journal, au fond comme à la surface, il y a ce qui fera peut-être pardonner à l'au-

teur l'insuffisance du talent et la faillibilité de l'esprit, droiture, honneur, conviction, désintéressement ; au milieu de toutes les idées contradictoires qui bruissent à la fois dans ce chaos d'illusions généreuses et de préjugés loyaux, sous le flot le plus obscur, sous l'entassement le plus désordonné, on sent poindre et se mouvoir un élément qui s'assimilera un jour tous les autres, l'esprit de liberté. » En effet, tout en houspillant les libéraux, Victor Hugo se montre libéral, même en religion : le futur chantre de la *Pitié Suprême* écrit déjà en mai 1820, à propos d' « assez mauvais vers » de Delille :

> Pour expier vos crimes,
> Dieu se doit vos malheurs, il se doit des victimes.

« Il nous semble que ces paroles inexorables ne sont conformes ni au texte, ni à l'esprit des livres saints. Le Dieu miséricordieux est ici représenté comme un maître impitoyable. » Il a pitié, lui, de toutes les victimes de nos guerres religieuses et civiles, aussi bien du ministre protestant persécuté par Louis XIV, que du paysan vendéen fusillé par les bleus ; le jeune royaliste catholique a le courage et l'honneur d'écrire, en pleine réaction religieuse : « la déplorable révocation de l'Edit de Nantes. »

Tout en condamnant sévèrement les excès de la Terreur, il sent au fond de lui-même quelque chose qui l'attire vers cette époque si glorieuse par tant de côtés, par ses chimères même et ses illusions, et il dit : « En ce même temps, la révolution est imminente ; Chénier devait être trompé, il le fut : *jeunes gens, qui de nous n'aurait point voulu l'être?* »

Sans doute, on pourrait trouver au premier abord

que nous attachons trop d'importance à deux ou trois phrases libérales, dictées par une générosité native; qu'elles ne font pas équilibre à toutes ses déclamations royalistes ; que ces deux ou trois dernières citations ne peuvent contre-balancer toutes celles qui précèdent. Mais, de même que, si dans tout un livre pieux, une seule pensée sceptique apparaît, elle est autrement significative que tout le reste, et ses racines dans l'esprit de l'écrivain doivent être singulièrement fortes pour qu'elle ait pu percer, sans être étouffée par les préjugés religieux, de même nous ne craignons pas de nous tromper en attachant une importance particulière aux quelques phrases libérales que nous trouvons dès cette époque sous la plume de Victor Hugo ; c'est encore peu de chose, et c'est tout, car c'est l'avenir se dégageant du passé.

Nous pouvons donc résumer en toute sincérité notre opinion sur les convictions politiques et religieuses de Victor Hugo vers 1819, en disant : il y avait dès cette époque, dans ce cerveau prodigieux, des germes de libéralisme, à demi étouffés par l'éducation de la famille, par l'influence du milieu, mais qui devaient se développer lentement, et dominer à leur tour toutes les idées généreuses mais surannées que l'on avait semées dans son esprit (1).

A ce moment, sans que l'on puisse dire qu'il sent deux hommes en lui, le Jacobite et le Révolutionnaire, Victor Hugo a déjà pourtant assez de liberté d'esprit

(1) « Je relève en marge d'*Hernani* ce vers tout personnel, qui montre ce que pensait, dès 1829, le futur auteur des *Misérables:*

Moi,
Poète trop longtemps près du trône attardé ! »

(*Célébrités contemporaines*, *Victor Hugo*, par Jules Claretie.)

pour montrer, dans ses études critiques, souvent une impartialité méritoire, toujours une soif étonnante de vérité, quelquefois le désir du nouveau en littérature.

III. — *Le critique musical. — Le critique d'art. — Le critique littéraire : partialité et impartialité.*

Victor Hugo était le grand critique du *Conservateur :* musique, beaux-arts, littérature française, il rendait compte de tout.

A vrai dire, en fait de musique, Victor Hugo n'était pas très grand clerc : lui qui plus tard expliquera admirablement dans *Hernani* le ravissement qu'apporte l'harmonie,

Car la musique est douce,
Fait l'âme harmonieuse, et comme un divin chœur,
Eveille mille voix qui chantent dans le cœur,

il ne comprend pas très bien que la musique puisse, dans un opéra, passer avant la poésie :

« Sur ce que les Français appellent si mal à propos leur premier théâtre, la muse française n'est comptée pour rien; au milieu des symphonies de l'orchestre et du fracas des changements scéniques, l'oreille se contente de juger comment les acteurs chantent, sans que l'esprit puisse saisir ce qu'ils disent. Certes, s'il est cruel pour un auteur de crier dans le désert, il ne l'est pas moins de chanter dans le tumulte. Les hommes médiocres pourraient seuls se réjouir de n'être pas entendus, si les hommes médiocres savaient qu'ils le sont.

« Parmi les roulades et les coups d'archets, il serait impossible d'apprécier un nouveau drame lyrique, si l'administration n'avait la sage précaution de le faire imprimer le jour même de la première représentation. Grâce à cette ressource, on juge les auteurs : et, après n'avoir pu les entendre, on voit du moins si l'on peut les lire.

« La tragédie d'*Olympie* s'est présentée sur le théâtre lyrique avec tout ce qui pouvait lui assurer un succès indépendant des auteurs. Le prestige des décors et la richesse des costumes ne laissent rien à désirer, grâce aux frais énormes de la mise en scène. Les ballets de M. Gardel ont réuni tous les suffrages ; et si quelques esprits chagrins trouvent le poème un peu surchargé de musique, nous ne nous en plaindrons pas ; cette musique est de M. Spontini, et c'est ici que l'on peut dire avec Voltaire :

Le superflu, chose si nécessaire ! »

— Dans un autre article de près de deux pages sur « Aspasie et Périclès, opéra en un acte, paroles de M. Viennet, musique de M. Daussaigne, ballets de M. Gardel », après une longue citation du livret, Victor Hugo ajoute poliment : « La musique de cet opéra est l'ouvrage du neveu d'un compositeur célèbre ; elle a mérité les applaudissements du public ; les ballets de M. Gardel les ont enlevés. » C'est tout, et c'est maigre.

Comme critique d'art, Victor Hugo est un peu plus compétent, et beaucoup plus intéressant : il ne se pose pas en juge sans appel, il termine même un de ses articles « en priant humblement ceux de MM. les artistes que nos jugements contrarieraient, de les casser sans scrupule : nous ne sommes simplement qu'amateur, et il y a si loin d'un *amateur* à un *connaisseur !* »

En effet, son critérium est bien simple, et ne demande pas d'études spéciales fort avancées : reprenant et simplifiant certain procédé de Diderot, il ne cherche dans l'œuvre d'art que la partie « imagination », par exemple le roman d'un tableau : sans se préoccuper des procédés du peintre, coloris ou dessin, il ne voit que le sujet :

« La *jeune Chasseresse* envoyée par M. Cogniet est un tableau charmant dont l'idée rappelle ces idylles antiques, si ingénieuses dans leur simplicité. Une jeune fille vient de percer un oiseau d'une flèche ; elle s'empare de sa conquête et pleure. L'oiseau sanglant et la chasseresse attendrie, voilà toute la composition de M. Cogniet, qui, dans un cadre convenable, a dignement exécuté cette idée touchante. Un tableau d'un genre pareil avait été envoyé de Rome, il y a deux ans : c'était un jeune pâtre endormi sur la ruine d'un vieux lion de pierre au bord d'une mer agitée. Cette composition, que des aristarques de journaux avaient critiquée, nous a vivement frappé. Nous louons la poésie partout où nous en découvrons vestige. »

Le sentimentalisme en matière d'art est dangereux ; il confine à l'esthétique de M. Poirier pour qui le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre est une gravure représentant « un chien au bord de la mer aboyant devant un chapeau de matelot ». Mais cette sensibilité, plus poétique qu'artistique, n'empêche pas Victor Hugo d'enlever une description de tableau avec une verve, un rendu, que n'auraient désavoués ni Th. Gautier, ni Paul de Saint-Victor : il rend compte d'un concours pour le grand prix de peinture ; il s'agissait de représenter Achille aux jeux funèbres célébrés en l'honneur de Patrocle, donnant à Nestor une coupe d'or. Le jeune critique passe rapidement sur quelques tableaux platement corrects :

« Puis venait une composition bizarre, sans grâce, sans noblesse, sans goût, sans harmonie, sans élégance, et où brillait toutefois un beau talent. Nestor ressemblait mieux à un vieux berger, sorcier de village, qu'au vénérable roi de Pylos, pasteur des peuples ; Achille rappelait plutôt un campagnard querelleur que l'impétueux fils de Thétis ; la figure d'Agamemnon était orgueilleuse sans majesté, et Ulysse avait l'air d'un chef de voleurs : ajoutez à cela la foule des Grecs, dont les physionomies prodigieusement

variées paraissaient des copies adoucies des têtes de démon dans la tentation de saint Antoine ; et un fond dont les tons crus et brusquement tranchés représentaient plutôt le ciel nébuleux et les prairies vertes de la Flandre que le ciel éclatant et les vaporeux paysages de la Troade. Voilà, dira-t-on, des défauts monstrueux : cependant, à ces défauts se mêlaient des beautés réelles. Les formes étaient âpres, mais bien étudiées ; les têtes ignobles, mais fortement caractérisées ; l'ensemble offrait quelque chose de sauvage et de nouveau. Placez la scène, non chez les Grecs, mais chez les Sarmates ou les Visigoths, le tableau était frappant de vérité. On attribue cet ouvrage à un élève, nommé Champmartin. Ce jeune homme peut aller loin, il a de l'originalité. »

N'est-il pas curieux de voir Victor Hugo, à un moment où le poncif est la règle dans la reproduction des scènes antiques, entraîné par une sympathie instinctive vers un tableau évidemment réaliste, où un peintre novateur avait essayé de faire, au lieu de « guerriers » classiques, de vrais Peaux-Rouges à la Gustave Aymard, des Indiens aux armures de cuivre, aux grands casques emplumés, aux bijoux de femme, aux figures diaboliques ? Il serait intéressant de retrouver ce tableau, de comparer l'original à la copie a la plume que nous en donne Victor Hugo. Sans doute le poète, un peu effarouché, fait ses réserves, mais au fond, il est séduit. Il n'a jamais admis le *réalisme*, mais il aime la vérité dans l'art, partout, même dans les grandes compositions historiques.

En matière de portraits, il préfère ceux qui représentent des personnages qu'il aime : il les juge par sympathie, et ses sympathies sont toutes légitimistes : « Comme royalistes et comme amateurs, éclairés ou non, des arts, on doit bien penser que nous n'avons pas été des derniers à visiter le portrait de Mgr le duc de Berry

par M. Gérard..... Nous ne nous étendrons pas beaucoup sur cet ouvrage, dont la vue nous a vivement émus ; nous pourrions déraisonner comme bien d'autres sur ses défauts et sur ses beautés ; mais nous ne nous en sentons pas le courage. Nous l'admirons à tort et à travers, comme Henri IV aimait Crillon. » A-t-on le droit de découvrir dans cette boutade de jeune homme, la pensée plus mûrie que, exaspéré par des critiques acerbes, il exprimera dans la célèbre formule : « J'admire tout comme une brute » ? A coup sûr, il y a déjà une tendance chez ce critique, qui se sent créateur, à récuser les juges littéraires, à substituer, comme il le dira dans la *Préface*, à la critique mesquine des défauts la critique des beautés, c'est-à-dire à admirer, sans trop de discernement, ce qui lui semble instinctivement beau, l'œuvre d'art vers laquelle il se sent porté par une sympathie artistique ou politique. C'est ainsi que par loyalisme encore, il court admirer le portrait de la duchesse de Berry par Kinson : « Tout Paris a voulu voir ce tableau ; en cette circonstance, il nous a été doux de suivre la mode, et c'est avec plaisir que nous payons à l'artiste un tribut bien mérité de louanges. Sa composition est de l'effet le plus vrai, le plus touchant et le plus dramatique, tous les Français en font le même éloge que le roi. » Son royalisme, on le voit, rend Victor Hugo classique, même dans ses formules d'admiration ; n'est-ce pas le ton, presque le mot de Bossuet : « le roi, dont le jugement est une règle toujours sûre... » ?

Et pourtant, à travers ces admirations convenues, je ne dis pas officielles, à travers cet asservissement à des préoccupations politiques, on voit percer, malgré tout, le sens de la réalité, de la probité artistiques, du cos-

tume vrai par exemple : le critique royaliste parle quelquefois comme l'auteur de la Préface : à propos d'une statue de Lamoignon de Malesherbes, entendant l'arrêt de Louis XVI, il remarque que « ce vertueux magistrat y est représenté en grand costume parlementaire; nous doutons qu'il ait ainsi paru devant la Convention nationale ».

Mais c'est surtout en critique littéraire que Victor Hugo est, à cette époque, l'homme de toutes les orthodoxies et aussi de toutes les contradictions ; il montre une partialité enthousiaste pour les royalistes contre les libéraux ; l'instant d'après, il juge amis et ennemis avec une impartialité singulière chez un aussi jeune critique ; ici il ne jure que par Boileau et Racine, c'est un classique ultra : tournez la page, le voilà qui fait bon accueil aux romantiques étrangers, et suit dévotement Chateaubriand dans sa voie nouvelle.

En littérature, il est royaliste de cœur ; il se séparerait même de son Boileau sur un point : pour être poète, dit *l'Art Poétique*,

> Il faut sentir du ciel l'influence secrète ;

pour être poète, dit le *Conservateur*, il faut être monarchiste : « Nous regrettons que le défaut d'espace nous interdise de plus longues citations, où l'on aurait pu trouver des preuves de ces sentiments monarchiques que professe M. de Labouïsse, et sans lesquels il est difficile d'être vraiment poète. Peu de beaux vers ont été inspirés par la trahison ou la révolte. » Il aime, comme pour les arts plastiques, à citer des références royales : « Ce sont là de ces vers qui, suivant l'expression de Louis XVI, valent toute une pièce. » Il se plaît à retrouver dans les œuvres littéraires, anciennes ou

modernes, un écho de ses propres passions ; il proclame superbe un discours de Delille sur l'éducation, parce qu'il y a découvert comme une oraison funèbre anticipée du duc de Berry. Les vers qu'il transcrit de mémoire, après une seule audition, sont le plus souvent des vers royalistes : « Nous citerons entre autres ces deux vers qui expriment, avec beaucoup de pompe et d'éclat, une vérité trop méconnue :

Lorsqu'un trône a tremblé dans sa base profonde,
Il ébranle en tombant tous les trônes du monde. »

Il sait gré, même aux poètes les plus faibles, de représenter les bons rois, ou d'embellir les mauvais : « Quelle est la seule qualité de *Clovis ?* M. Viennet n'a point vu dans ce roi célèbre un monstre, un tyran, un traître, un *tartufe tragique*, mais un prince de caractère humain et de mœurs cruelles, un conquérant à la fois absolu et généreux, par habitude de la victoire ; voilà Clovis tel qu'il a essayé de le peindre ; s'il n'a que très médiocrement réussi, sachons-lui gré du moins de l'intention. » Sous forme de prétérition, au contraire, il reproche à Lemercier d'avoir présenté le même roi sous des traits hideux : « Nous ne le chicanerons pas sur cette attention toute nationale d'avoir été chercher dans nos archives le tyran qu'il voulait peindre, et surtout d'avoir adopté de préférence entre les divers témoignages des historiens, la version la moins favorable à l'honneur de la monarchie française. » Il admet même à peine qu'on représente des rois étrangers en laid : à propos du Don Carlos de Lefebvre,

« On blâmait devant nous le choix de l'assassinat de Don Carlos pour sujet tragique. Cette opinion, dont le motif est respectable, est sujette à controverse. *Qu'on ne me parle pas,*

disait Voltaire de Pierre Ier, *de ces hommes moitié héros et moitié tigres.* Voltaire pourtant avait fait *Brutus ;* et il y a moins de distance entre Brutus immolant son fils à l'affermissement de la république qui s'élève, et Pierre sacrifiant le sien aux intérêts de son empire naissant, qu'entre ce czar et le roi Philippe Oui ; mais, dira-t-on, M. Lebrun nous a montré une reine décapitant sa sœur par politique ; M. Lemercier nous peint un roi déshéritant son fils par démence ; M. Lefebvre nous en fait voir un autre tuant le sien par jalousie amoureuse : convient-il de traduire éternellement sur la scène le *delirant reges?* Non, sans doute ; aussi allons-nous bientôt applaudir, grâce à M. Pichat, Enée, roi fondateur, Léonidas, roi libérateur ; grâce à M. Guiraud, Pélage, roi libérateur et fondateur tout ensemble. »

Bien entendu, il n'admet pas non plus qu'on attaque l'autel, soutien du trône ; il ne trouve guère « moral de présenter sans cesse les abus que les hommes ont faits de la religion à un peuple qui n'est déjà que trop disposé à n'y voir que des abus ». Il condamne sévèrement un auteur qui a osé faire et signer un roman *les Missionnaires :* « Ducis, qui préférait, disait-il, faire un mauvais ouvrage plutôt qu'une mauvaise action, aurait mieux aimé faire une mauvaise comédie qu'un roman immoral et irréligieux. » Il va même plus loin : il ne suffit pas qu'une œuvre ne soit pas agressive, il faut encore qu'elle soit religieuse pour être parfaite :

« la Muse de Mme Desbordes-Valmore est triste, et, chose singulière ! ce n'est presque jamais au ciel qu'elle va chercher ses consolations ; elle ne songe en quelque sorte à Dieu que dans trois ou quatre élégies touchantes sur la mort de son enfant. Sa douleur est toute terrestre, à moins qu'elle ne devienne maternelle. Il me semble que Mme Desbordes-Valmore n'a encore obtenu que la moitié du triomphe réservé à un talent tel que le sien ; ses vers passionnés vont au cœur : qu'elle leur imprime un caractère religieux, ils iront à l'âme. »

Victor Hugo ne se contente pas d'une apologie purement défensive de la royauté et de la religion : il sait que la meilleure manière de se défendre, c'est d'attaquer, et il porte résolument la guerre chez l'ennemi ; en littérature comme en politique, sa bête noire, c'est « Bonaparte ». C'est ainsi que le Clovis de Lemercier, jugé si sévèrement au point de vue royaliste, trouve grâce pourtant devant Victor Hugo, parce que « pour entreprendre un pareil ouvrage sous Bonaparte, il fallait avoir un courage peu commun ; c'était vouloir peindre la tête de Méduse en face. M. Lemercier y est parvenu ; il nous a tracé un tableau hideux de bassesse et de vérité. Il lui a plu de le nommer Clovis, mais on pourra toujours dire de lui ce qu'il avait dit du Tibère de Chénier : *il l'avait vu* ». Il n'est pas jusqu'à la concision militaire du style de ses ennemis qui ne devienne une sorte de parcimonie mesquine des caractères d'imprimerie : « M. Dufau a lu les bulletins de la grande armée... et les victoires et conquêtes : on le voit à son économie d'éloquence typographique. »

La littérature révolutionnaire excite la fureur de Victor Hugo au moins autant que les hommes de la Révolution : c'est ainsi que, protestant contre une tentative pour montrer le prêtre au théâtre, il se reprend tout à coup : « N'interdisons d'ailleurs aucune des ressources de l'histoire aux auteurs tragiques ; abandonnons-leur, s'il le faut, les *prêtres* d'autrefois, l'*inquisition*, aujourd'hui si vieille. Dans quelques siècles, nos jacobins, nos radicaux, nos teutoniens, nos carbonari seront aussi du domaine de l'histoire ancienne : soyons sûrs qu'alors les auteurs n'auront plus besoin d'aller chercher des crimes pour leurs tragédies dans les annales des trônes, dans les archives du Saint-Office. »

Quant au théâtre même de la Révolution, il n'a pas assez de mépris et de haine pour lui : « La Révolution naturalisera le drame dans notre littérature, parce que l'on ne pourra guère faire que des pièces de ce genre bâtard sur cette époque monstrueuse. La royale tragédie y est toujours souillée par le drame bourgeois et la farce populacière. » Il n'est pas jusqu'à une très innocente biographie nouvelle des contemporains qui n'excite à ce point sa fureur, qu'il se croit obligé de signer de son nom, en toutes lettres, un article en réalité assez vif : il y signale ce qui l'a « frappé à une première et rapide lecture, souvent interrompue par des mouvements d'indignation et de dégoût. »

Quant à la littérature libérale contemporaine, il ne l'aime ni au théâtre, ni ailleurs ; le public libéral lui-même est sa cible : nous avons déjà cité sa demande : « Combien faut-il de libéraux pour former un sot public ? » Il raillera encore dans *l'Artiste ambitieux* de Théaulon, « de petits traits contre les distinctions sociales, lesquels se consolent de n'être pas malins au bruit des applaudissements dont les couvrent les jeunes niais qui se sont arrogé une si plaisante suprématie dans nos parterres. » Une comédie libérale, « *la Dame noire*, ne présente absolument rien de neuf que son titre, création digne de cette Melpomène des boulevards qui ressemble à la Muse tragique comme la Cythérée hottentote ressemblait à Vénus. » Voici enfin, comme bouquet de ces aménités, qui ne sont plus de la critique littéraire, mais de l'invective politique, la fin d'un petit article sur *les Plaisirs de Clichy* : « On rit de pitié à la première ligne, on bâille de dégoût à la seconde. Cette compilation est si ridicule qu'elle en est nauséabonde. Si le libraire a cru faire une

bonne spéculation, il s'est grandement trompé, car les acheteurs ne se disputeront probablement pas un livre où les niais mêmes qui ont souscrit, rougiront de voir leurs noms. On ne peut mieux qualifier *les Plaisirs de Clichy*, qu'en leur appliquant l'expression de Cailhava : *c'est un vrai chaos de bêtises.* »

Parmi les institutions libérales, il en est une en particulier sur laquelle il s'acharne : l'Université. Quiconque a lu Victor Hugo sait que le poète aime peu les universitaires ; à vrai dire, il les a longtemps détestés : à partir de 1830, parce qu'ils n'étaient pas assez romantiques ; avant 1830, parce qu'ils n'étaient pas assez royalistes. Le bouc émissaire qu'il charge des péchés de l'Université, est, en 1820, le professeur de poésie latine au collège de France, Tissot. Tantôt, à propos d'une traduction nouvelle des *Eglogues*, Victor Hugo commence ainsi son article : « Les *Bucoliques* de Virgile sont encore à traduire, quoique le *Constitutionnel* ait décerné à M. Tissot le sobriquet qui lui restera, de *premier de nos poètes élégiaques :* cette bouffonne antiphrase prouve qu'au bureau même du *Constitutionnel* on ne peut s'empêcher de se moquer quelquefois du professeur de poésie latine. » Tantôt, à la rubrique *Variétés*, on lit le filet suivant : « On siffle les calembours aux Variétés, mais on les applaudit au Collège de France. Le bucolique et *élégiaque* professeur de poésie latine s'interrompit l'autre jour en parlant de *Boileau*, pour *boire* son verre d'*eau.* Ce lazzi, qu'il appela la *petite pièce*, le fit beaucoup rire. M. Tissot, *puisqu'il faut le nommer par son nom*, est bien plus plaisant encore lorsqu'il ne cherche pas à l'être. » Enfin, c'est tout un long article, un véritable éreintement, que Victor Hugo consacre à sa victime :

« Je ne connaîtrais rien de plus triste qu'un cours de poésie latine, fait sérieusement, parce qu'au fond un cours de *poésie latine* est un sot cours ; j'avoue pourtant que je ne connais rien d'aussi gai que le cours de poésie latine de M. Tissot. L'éloquence de M. Tissot, comme celle de tous les grands orateurs, est encore plus dans l'action et dans le geste que dans les paroles ; elle est dans ce charmant embarras qui annonce que M. le professeur ne sait pas trop ce qu'il va dire, lequel embarras se termine d'ordinaire par un bredouillement plein de grâce et un ingénieux non-sens ; elle est dans ces grands yeux, dans ces longs bras étendus, dans ce coup de poing donné si à propos sur la chaire au moment où il faut que l'auditoire applaudisse, dans ce verre d'eau que l'on boit pendant l'interruption lorsqu'il faut que les applaudissement se prolongent, et dans cette confusion pudibonde qui colore le visage de l'orateur enivré de ces témoignages de l'estime publique, etc. »

On le voit : dans sa campagne littéraire pour la royauté et contre le libéralisme, l'irrévérencieux journaliste ne respecte souvent rien, ni les livres, ni les auteurs. Les morceaux que je viens de citer montrent à quel point Victor Hugo avait raison d'écrire, à propos d'un de ses articles au *Conservateur*, ce qu'on pourrait dire de plus d'une de ces pages : « La douleur va jusqu'à la rage, l'éloge jusqu'à l'apothéose, l'exagération dans tous les sens jusqu'à la folie. Tel était en 1820 l'état de l'esprit d'un *jeune Jacobite* de dix-sept ans, bien désintéressé certes et bien convaincu. Leçon, nous le répétons, pour tous les fanatismes politiques. » Mais si de pareilles exagérations n'ont rien que de très naturel chez un jeune homme, ou plutôt chez un enfant qui possède déjà en germe tous les éléments de cette imagination débordante et de ce génie exubérant et tumultueux qui en feront bientôt le plus grand des poètes

lyriques, on ne saurait trop admirer au contraire la sévère et solide raison, le sens littéraire si net, qui lui permettent le plus souvent de maîtriser ses indignations politiques, de faire taire ses sympathies, et de critiquer, avec une impartialité, une froideur de juge et de vieillard, les écrivains vivants ou morts, amis ou ennemis.

Dans le passé sans doute, la chose peut paraître moins méritoire : pourtant n'est-il pas surprenant qu'un néophyte, amoureux de la poésie du catholicisme, chrétien par imagination, puisse rendre justice au terrible moqueur qui avait défloré le christianisme, lui avait enlevé sa poésie, et l'avait rendu ridicule ? Sans doute, Victor Hugo ne se refuse pas à l'occasion, quand il cite Voltaire incidemment, une petite raillerie contre le grand railleur ; il dira par exemple à propos du *Frondeur* de Royou, où il ne trouve de comique que le style : « Voltaire, qui savait comment on ne fait pas la bonne comédie, a dit depuis longtemps *qu'il faut une action*,

pour achever cette œuvre du démon. »

Mais lorsque Hugo essaye de porter un jugement d'ensemble sur le génie et l'œuvre de Voltaire, il fait un effort visible pour se débarrasser de tous ses préjugés, pour oublier que les amis de Voltaire sont ses ennemis, à lui, chrétien, et que ses amis, à lui, Hugo, sont les ennemis de Voltaire : je n'hésite pas à transcrire ici tout le début d'un article sur la *Vie privée de Voltaire*, dont le *Journal* ne nous donne que la fin. Je pense que le lecteur éprouvera presque un intérêt dramatique en étudiant ce long morceau où l'on voit le jeune homme de génie lutter, pour arriver à la vérité

littéraire, contre les préjugés politiques et religieux qui offusquent son esprit :

« Nous allons entreprendre une tâche délicate et difficile. Nous oserons parler sans passion d'un homme qui a tantôt été décrié avec aveuglement, tantôt exalté avec mauvaise foi ; nous allons rendre justice à Voltaire, c'est-à-dire, lui payer notre tribut d'admiration ; et certes, il faut, comme nous, s'être résigné à dire la vérité tout entière, il nous faut tout le courage de l'équité pour prendre aujourd'hui place parmi les partisans de cet illustre génie. Les rangs de ses apologistes ont été souillés par tant d'hommes chargés de crimes et d'ignominie, la voix de ses défenseurs a été si souvent consacrée en même temps à défendre les atrocités et les infamies d'une foule de monstres, tout fiers de supposer Voltaire leur complice, que l'on ne doit pas s'étonner de nous voir hésiter au moment de témoigner en sa faveur ; car il s'agit de faire chorus avec la Révolution tout entière. A cette idée révoltante, et qui suffirait seule pour nous faire reculer, se joint encore le regret de nous séparer un moment de cette classe d'hommes honorables, qui ne se sont faits les antagonistes de Voltaire que par de respectables motifs Certes, après tant de forfaits, d'anarchie, et de longues calamités, il doit être permis d'être accusateur, lorsqu'on a été victime ; l'amertume est excusable dans l'infortune, la colère est un des droits du malheur, et il y aurait mauvaise grâce à condamner en ceux qui voient dans Voltaire l'unique auteur de notre abominable révolution, quelque emportement dans leurs reproches et même quelque erreur dans leurs récriminations. Aujourd'hui que nous avons par devers nous de si terribles expériences, Voltaire est jugé bien sévèrement ; il ne fut que léger, et il semble pervers ; il ne fut qu'imprudent, et il paraît coupable. Ce fut un grand malheur pour cet homme, du reste si noble et si généreux, de naître dans un temps corrompu ; les objets les plus sacrés et les plus augustes, les souverainetés politique et religieuse, les cultes et les trônes étaient journellement attaqués dans les causeries des gens du monde et les écrits des hommes de lettres. On voulait à toute force s'amuser, et l'on s'amusait de tout ; dans les

salons de la bonne compagnie, on se moqua d'abord des nobles et des prêtres, et bientôt des rois et de Dieu. Pour comble de malheur, de grands scandales, d'étonnantes incrédulités semblaient justifier ces fatales railleries ; la noblesse avait ses *philosophes*, et le clergé ses *esprits forts.* Au milieu de cette confusion générale, Voltaire ne sentit pas assez le respect qu'il se devait à lui-même et l'importance de sa propre opinion ; il crut pouvoir faire comme les autres ; au torrent qui l'entraînait se joignirent encore des impulsions particulières ; ses sarcasmes furent dictés plutôt par un esprit de vengeance que par esprit de révolte ou d'irréligion. Toutefois le chantre de Henri qui, dans tous ses ouvrages sérieux, respecta la vérité, ne se permit de mentir qu'en plaisantant ; il sembla adopter pour devise : *ridendo dicere falsum,* croyant peut-être qu'un paradoxe, soutenu en badinant, perdait tout son danger, et se fiant sans doute au vieux syllogisme : *tu ris, donc tu mens.* Les événements ont prouvé qu'il se trompait. C'est ainsi qu'il a sa part dans les causes de nos désastres ; il contribua en riant à la démoralisation de son siècle ; et si sa gloire, ses immortels ouvrages, son prodigieux génie et surtout ses belles actions ne rachetaient les erreurs de sa vie, il aurait à répondre, devant la postérité, de ses plaisanteries téméraires, et même des catastrophes qui, par une déplorable fatalité, en ont été jusqu'à un certain point les épouvantables conséquences...

« Il n'est pas douteux que si Voltaire était né de nos jours, il n'eût exécré les hommes et les doctrines de la révolution. Voltaire était essentiellement *monarchique ;* la plupart de ses écrits le prouvent ; mais au reste, il faut aujourd'hui le juger plutôt d'après son caractère que d'après sa vie. Et d'ailleurs, si nous examinons ce qu'ont souffert et ce qu'ont pensé de nos saturnales républicaines ceux des *philosophes* du XVIIIe siècle qui ont assez vécu pour en être témoins, ne nous sera-t-il pas permis de tirer de leur opinion bien prononcée une induction favorable à Voltaire ? Sans rappeler ici Rulhières, massacré à la Conciergerie, André Chénier, Roucher et tant d'autres immolés sur l'échafaud, nous voyons l'ami de Sterne, Raynal, protester hautement contre la prétendue *philosophie* de 1793 ; Marmontel s'enfuit loin du théâtre où siège l'assemblée athée et régicide ; Laharpe,

échappé miraculeusement aux *monnayeurs* de Barrère, abjure et maudit ses erreurs ; et enfin Malesherbes, moins heureux, Malesherbes, *l'homme le plus vertueux de son siècle, si Louis XVI n'avait pas existé* (1), vient apporter sur la place de la Révolution son désaveu éclatant aux doctrines de ses bourreaux.

« Nous croyons en avoir assez dit pour justifier notre opinion sur Voltaire. Nous conservons une haute admiration pour sa grande âme, pour son vaste génie, et nous accordons un pardon facile à ses fautes, que nous sommes loin de rendre solidaires des attentats de nos sophistes et des forfaits de nos démagogues. Nous en venons maintenant à l'ouvrage qui forme le sujet de cet article, et dont nous a un pen écartés un préambule que nous osons ne pas croire inutile. »

Victor Hugo, en 1834, avait changé d'avis, puisqu'il supprime tout ce passage dans le *Journal :* la coupure était regrettable ; aussi n'avons-nous pu résister au plaisir de faire connaître un aussi curieux morceau. Certes, il y a, comme idées, une différence notable entre cette œuvre de jeunesse et le discours définitif que Victor Hugo, mûri par l'expérience, a prononcé au centenaire de Voltaire. Mais la forme est déjà superbe : il y a là déjà ce mouvement oratoire spécial à Victor Hugo, et qui mériterait une étude à part, cette forme nette, antithétique, qu'il blâme sans doute à ce moment en poésie, mais qu'il admet parfaitement et qu'il pratique en prose. Enfin, et surtout, il y a là ce que nous avions promis de montrer : un effort méritoire pour s'affranchir dans ses jugements littéraires de ses préjugés religieux.

Victor Hugo a peut-être montré encore plus de liberté d'esprit dans les divers jugements qu'il a portés

(1) *Oraison funèbre de Louis XVI*, par M. Soume — (Note du *Conservateur*.)

sur Delille. Certes, il semble à première vue qu'il aurait dû prodiguer les éloges au poète royaliste que la Restauration avait adopté, dont elle avait voulu faire son poète, son grand poète ; et pourtant Victor Hugo apporte les plus graves restrictions aux éloges, en quelque sorte officiels, qu'il est obligé de lui accorder dans un long article sur ses œuvres posthumes. Sans doute Victor Hugo ne peut pas ne pas louer, dans le départ d'Eden, le ton religieux de l'ouvrage : « La prière qu'Adam adressa au Très-Haut est remarquable en ce que l'expression vraie d'une passion profane s'y mêle sans disparate au ton grave de la poésie sacrée. » Mais, d'un autre côté, il trouve quelquefois trop d'affectation dans les sentiments: après avoir cité par exemple la prière d'Ève, il ajoute : « Ces vers, et c'est là le seul reproche qu'ils semblent mériter, sont peut-être un peu au-dessus de la simplicité d'Ève. » Quant au fond même de l'œuvre, il ne le trouve pas d'une religion suffisamment douce et humaine : la pitié pour les souffrances de l'homme n'apparaît pas assez : « Il est bien vrai que Delille a effleuré toutes ces idées et donné à Michel un *air doux et sévère à la fois ;* mais le cœur n'est point satisfait, on désirerait que cette *douceur* se montrât encore plus dans les paroles que sur le visage du messager divin. » En somme, ce n'est qu'un « joli poème ».

Tout en s'inclinant devant l'intérêt politique de ces œuvres, Victor Hugo fait les plus expresses réserves sur leur valeur littéraire, avec une telle sûreté de goût que même devenu chef du romantisme, il aurait pu publier sans y changer un seul mot, ce jugement définitif sur le poète pseudo-classique :

« Jacques Delille, dont le cœur renfermait tant de nobles et pures inspirations, gâta son beau talent en adoptant un genre

qui ne demande que de l'esprit. Il se fit le père de la *Poésie descriptive,* et, heureusement pour sa gloire, cette création ne fut pas son meilleur ouvrage. Nous préférons les vers si touchants de la *Pitié* sur les malheurs de la royale famille, à toutes les descriptions, peut-être plus riches de poésie, que contiennent l'*Imagination,* l'*Homme des champs* et les *Trois Règnes.* Delille sera sans doute le chef d'une école ; mais cette école sera dangereuse : le talent s'y égarera, et la médiocrité y trouvera un refuge ; elle sera de plus inutile : Delille y dominera toujours seul, et il ne s'y formera jamais de disciple qui puisse égaler le maître. Peut-être aussi faut-il être un Homère pour faire des Virgiles.

« Quoi qu'il en soit, loin de nous l'idée de refuser à notre Delille l'hommage que son nom exige si impérieusement ; ses ouvrages et sa vie nous imposent une égale vénération ; car si, au gré de quelques Aristarques sévères, il ne fut que versificateur par le talent, personne ne niera qu'il n'ait été poète par le caractère. Nous avons dû, pour la paix de notre conscience, protester contre le genre descriptif qu'il a introduit dans notre littérature. »

C'est ce qu'il répétera, toutes les fois que l'occasion se présentera de prononcer le nom de Delille : il oppose aux « grands poèmes didactiques, tels que ceux de Pope et de Virgile, qui sont beaux et intéressants, parce que ces gens-là avaient du génie... d'autres ouvrages du même genre, tels que ceux de Bernard ou de Delille, qui sont élégants et ennuyeux, parce que leurs auteurs n'avaient qu'une sorte de talent... » C'était déjà fort beau, pour un critique débutant, d'avoir l'audace de refuser à Delille le génie qu'on lui prêtait gratuitement, pour lui reconnaître la seule chose qu'il ait, le talent :

« Delille, de didactique mémoire, mit le premier chez nous cette espèce de poème à la mode. Il était doué d'un talent assez remarquable pour séduire ses contemporains. L'admiration qu'avait justement inspirée le noble interprète du

premier poète de l'antiquité n'était point épuisée, et devint comme de droit l'apanage du chantre, souvent bien inspiré, des *Jardins* et de la *Pitié*. Accueilli avec tant d'éclat, le poème didactique acquit en un instant de nombreux prosélytes, et dès lors s'opéra une grande révolution littéraire. A la cohorte des poètes penseurs et des orateurs métaphysiciens, succéda un essaim d'intrépides descriptifs en prose et en vers. La poésie, qui ne vit que de sentiments et de transports, ne fut plus que la peinture froide et muette d'une nature inanimée. Savoir décrire fut la seule qualité qu'on exigea du poète, et tout le secret du style consista dans une routine qu'on appela fastueusement l'art de peindre. Alors toute la nature en détail fut soumise à la description la plus sévère, et l'on put dire, avec une rigoureuse vérité, de tout poète descriptif :

Un âne, sous les yeux de ce rimeur maudit,
Ne peut passer tranquille : il faut qu'il soit décrit.

« Mais si le goût s'égare un moment, nous ne pouvons être longtemps dupes d'une erreur qui intéresse de si près notre plaisir. L'ennui, ce passe-temps auquel on s'accoutume le moins aisément, surtout en France, fit bientôt justice de toutes ces productions, dans lesquelles *unus et alter assuitur pannus*, comme l'a dit un homme de sens, qui n'était pas plus partisan que nous de ces poèmes, qu'il comparait, comme on voit, à l'habit d'Arlequin. »

Plus Victor Hugo va, plus il devient sévère ; ses éloges même, à la fin, sont malicieux : « Mettre du talent dans un prospectus, voilà ce qui était neuf et difficile, et ce qu'a fait M. Raymond, inspiré par la muse de Delille. »

Ces quelques citations suffiraient à montrer que Victor Hugo, après des plaidoyers pour ses amis ou des réquisitoires contre ses adversaires, savait, en matière littéraire, dépouiller l'esprit de parti, revêtir l'impartialité d'un juge. Mais ce n'est pas seulement pour des

écrivains déjà morts qu'il donnait des preuves de son entière liberté d'esprit : il la montrait encore, ce qui est plus difficile et plus méritoire, à l'égard des vivants. Dès la première livraison du *Conservateur*, il promet, dans ses jugements, une parfaite équité, abstraction faite des opinions : c'est ainsi qu'il annonce l'insuccès d'une pièce royaliste : « Ce peu de mots a pu faire pressentir notre jugement sur la comédie nouvelle : il sera sévère ; l'auteur est royaliste, et nous voulons donner des gages de notre impartialité. » Ce n'est pas une promesse en l'air : à propos d'une épître-satire sur *le XIXe siècle*, adressée à un pair de France, Victor Hugo dit :

« Voici du moins un honnête homme qui parle, et, dans ce siècle de raison, un honnête homme est presque aussi rare qu'un bon auteur. Nous sommes fâchés de ne pouvoir donner ce dernier titre à M. Rosset, dont nous partageons les opinions et honorons le caractère. Le style de M. Rosset est faible, son ouvrage est médiocre, et nous n'aurons pas la cruauté de citer un vers de Boileau qui le condamne... Il est malheureux que l'Epître de M. Rosset ne soit pas aussi digne sous le rapport littéraire que sous le rapport moral du noble pair à qui elle est adressée. La *Satire du dix-neuvième siècle* est encore à faire ; M. Rosset est un satirique à l'eau de rose... »

De même, quand il s'agit d'adversaires, Victor Hugo juge et compare leurs œuvres indépendamment de leurs doctrines ; Viennet peint en beau un roi de France que Lemercier avait peint en laid : qu'importe ? « Loin de nous l'idée de comparer le drame bizarre, mais plein de talent, de M. Lemercier, au mélodrame long et pâle de M. Viennet. Il y a dans l'ouvrage de M. Lemercier une sève, une vigueur, une inspiration qui manquent à M. Viennet, et si le tragique du premier fait

quelquefois rire, nous le préférons encore au pathétique du second, qui fait incessamment bâiller. »

En somme, Victor Hugo, comme critique, sait se tenir en dehors ou plutôt au-dessus des petitesses de parti, de l'esprit d'intolérance et d'intransigeance dans les opinions qui est si familier à la jeunesse : hâtons-nous pourtant de le dire, Victor Hugo, fort heureusement pour lui et pour nous, montre souvent qu'il est jeune ; tantôt c'est par un peu d'irrévérence malicieuse, comme ce compte rendu d'une séance publique à l'Institut :

« Tandis que les bancs académiques se garnissaient lentement, et que chacun, s'inclinant à l'oreille de son voisin, lui chuchotait à voix basse le nom de tout nouvel arrivant, en accompagnant sa désignation de quelque épiphonème, soit apologétique, soit satirique, sur le visage, la mise ou le talent de l'immortel, nous passions le temps comme le lièvre de Jean La Fontaine, nous *songions*,

Car que faire en un gîte à moins que l'on ne songe :

si ce n'est pas manquer de respect à l'Académie, que de l'appeler un *gîte*. Notre irrévérence serait au reste suffisamment excusée, si le sujet de nos réflexions pouvait être utile à l'Académie. Nous *songions* donc qu'au lieu de ces banquettes circulaires qui mêlent l'Académie française avec le reste de l'Institut, et confondent presque les quatre Académies avec le public, il serait à la fois plus commode et plus digne de voir ces quarante fameux fauteuils où brilleraient au premier rang les académiciens littérateurs ; les autres pourraient être distingués par la différence des broderies. Grâce à ces classifications, les spectateurs ne seraient plus exposés à prendre, comme le faisait un de nos honorables voisins, M. Duval pour un savant, ou M. Mollevault pour un poète.

« Puisque nous sommes en train d'innover sur le papier, nous voudrions encore que derrière chaque illustre fauteuil les noms de tous les occupants alternatifs fussent inscrits sur une plaque d'airain ; ce serait là une source de nobles

émulations et peut-être aussi de réflexions bien piquantes. Quelle épigramme, derrière le fauteuil de Monsieur tel ou tel, que le nom de Racine ou le nom de Chapelain ! »

D'autres fois, c'est avec une verve amusante que Victor Hugo, malgré ses efforts pour paraître un vieux critique, montre bien qu'il est à l'âge où l'on est sans pitié ; c'est ainsi qu'un excellent père de famille ayant composé un poème en quatre chants, l'*Art du Tour*, le jeune critique s'écrie :

« Il est deux manières d'exciter le rire : à force d'esprit ou à force de bêtise. Je ne connais rien d'amusant comme une farce de Molière, si ce n'est un drame de M. Pixérécourt ; et un bon mot de Swift ne me divertit pas plus qu'une niaiserie de Poinsinet... La *Géographie* mise en vers ou la *Géométrie* mise en rimes n'obtiendront pas le premier rang dans cette précieuse collection des produits de l'ineptie humaine : nous pensons que l'honneur de ce poste éminent est de droit dévolu à l'*Art du Tour* de *M. Lebois*... Pourtant nous ne manquerons pas aux égards : M. Lebois nous a donné lui-même une belle leçon de politesse dans ce vers où, ayant à parler d'un outil dont il trouve le nom *peu propice,* il nous le désigne en ces termes :

C'est, chers Messieurs, la queue, excusez, de cochon.

« Nous dirons donc simplement à M. Lebois que *sa requête* nous a paru encore plus drôle que son *poème ;* nous l'engageons à continuer ; son troisième ouvrage sera sans doute encore plus amusant que les deux premiers : et la succession des productions littéraires de M. Lebois pourra rappeler ces concours qui, suivant Addisson, s'ouvraient jadis dans les petites villes d'Ecosse, et où de bons villageois venaient tour à tour s'essayer, sur les tréteaux, à qui ferait la plus laide grimace. »

Mais je le répète, ce qui vaut mieux que cette gaîté méchante, ce qui surprend agréablement chez un aussi

jeune homme, c'est une gravité précoce, un respect de soi-même et des autres, qui lui dictent non seulement de belles phrases, mais aussi de belles pensées, comme celle-ci :

« Nous pesons toutes nos expressions en rendant compte de cette tragédie : l'auteur ne peut plus nous entendre, et nous ne voulons parler de lui qu'avec le respect dû au talent et à la mort... L'art réclame du critique une sévérité salutaire ; cependant il répugne d'adresser de graves avis à un cercueil ; et un journaliste ne ressemble guère, pour s'arroger des droits pareils aux leurs, aux juges funèbres de la vieille Egypte. Nous ne tourmenterons pas de critiques cette œuvre posthume. »

IV. — *Classicisme et romantisme.*

Nous avons vu clairement à quelle école politique appartient Victor Hugo, et en même temps nous avons pu deviner, à quelques indices, qu'il n'y aura pas un jour chez lui rupture violente avec ses anciens principes, mais détachement progressif, ou plutôt ascension, pour ainsi dire, des idées autoritaires aux opinions libérales. Il en est de même pour ses croyances littéraires. En 1820 est-il classique, est-il romantique ? Au fond, je crois bien qu'il était classique d'éducation, et romantique d'instinct. Du reste il n'attachait pas une très grande importance à ces deux mots, car ils n'étaient guère pour lui justement que deux mots différents, plutôt que deux théories divergentes. C'est ainsi qu'après avoir lu les *Méditations*, il compare Lamartine à Chénier, et conclut ainsi son parallèle : « Enfin, si je comprends bien des distinctions, du reste assez insignifiantes, le premier est *romantique* parmi les *classiques*, le second est *classique* parmi les *romantiques.* »

Pourtant, malgré son indifférence apparente pour les deux écoles, il est incontestable que son esprit est rempli de souvenirs classiques, et que ses auteurs favoris, ceux qui pour lui font autorité, sont nos grands écrivains du XVIIe siècle. Racine surtout est son homme, car « si l'on peut... contester à Lesage le droit de faire autorité, on ne peut le contester à Racine ». Il dira encore, dans un accès de lyrisme :

Racine, est-il bien vrai, dis, qu'ils m'ont excité
A blasphémer ces temps où ta muse a chanté ?...
O Molière ! ô Boileau ! pourquoi, nobles esprits,
Nous léguer des lauriers que nous avons flétris ?

Victor Hugo aime alors à s'appuyer sur l'autorité de Despréaux ; c'est ainsi qu'il termine un compte rendu enthousiaste de la *Somnambule* par ce mot qui est, à ce moment-là, un éloge sous sa plume : « Voilà l'art tant vanté par Boileau. » On sent derrière certaines de ses phrases, un vers ou une théorie de Despréaux : « Tel fut André de Chénier, jeune homme d'un véritable talent, auquel peut-être il n'a manqué que des ennemis. » Ou encore, passant des maîtres aux disciples, il accepte jusqu'aux formules de ce Laharpe plus tard si détesté : « A de pareils vers, qui ne s'écrierait avec Laharpe : *Entendez-vous le chant du poète ?.....* » dit-il à propos des *Méditations* de Lamartine.

A ce moment, Victor Hugo partage jusqu'aux préjugés de la critique classique, et trouve que Boileau a exprimé une vérité définitive dans ces deux vers :

O le plaisant projet d'un poète ignorant
Qui, de tant de héros, va choisir Childebrand.

Car il trouve fort mauvais que Viennet ait nommé un de ses héros « Siagrius, ce Gaulois dont le nom pourrait

être plus mélodieux... Ajoutez à cela la tournure baroque de tous les vers où se trouve mêlé le nom malencontreux de Siagrius :

> Siagrius instruit du sort qu'on lui prépare.....
> Qu'a fait Siagrius pour être condamné ?... etc. »

De même pour les noms communs : après avoir cité une description de verger, Victor Hugo ajoute : « Ces vers sont jolis ; l'*abricotier* seulement nous semble peu harmonieux ; nous faisons M. de Labouïsse lui-même juge de notre scrupule. » Il n'est pas jusqu'aux termes spéciaux qui ne lui paraissent indignes de la majesté de l'alexandrin : il demande à un traducteur des *Eglogues* s'il n'a pas « un peu hésité avant de mettre dans un vers français, traduit de Virgile, ce mot technique *la glandée ?* »

A plus forte raison Victor Hugo partage-t-il des préjugés moins enfantins, ou, plutôt, des principes plus sérieux de l'école classique : il est partisan des unités, en théorie, et regrette qu'en pratique on ne les applique pas davantage ; à propos du *Clovis* de Lemercier, il remarque ceci : « Nous sommes fiers de nos règles, et nous sommes sans cesse à les éluder. »

Aussi, sans balancer, préfère-t-il la tragédie classique française au drame romantique étranger : à propos de la *Marie Stuart* de Lebrun, il écrira, en ultra littéraire :

« On disait autour de nous, au théâtre, que cette tragédie n'était pas du genre classique, mais du genre romantique ; nous n'avons jamais compris cette distinction. Les pièces de Shakespeare et de Schiller ne diffèrent des pièces de Corneille et de Racine qu'en ce qu'elles sont plus défectueuses. C'est pour cela qu'on est obligé d'y employer plus de pompe scénique. La tragédie française méprise ces

accessoires parce qu'elle marche droit au cœur, et que le cœur hait les distractions : la tragédie allemande les recherche, parce qu'elle s'adresse souvent à l'esprit et plus souvent encore à tous les sens. L'une présente un spectacle attachant, l'autre un tableau singulier. Dans l'une, tout concourt au même but ; dans l'autre, il n'y a point d'ensemble. Les Français veulent que l'intérêt se concentre sur quelques personnages; les Anglais regardent la variété comme une qualité tragique. Chez nous, l'intérêt va toujours croissant ; chez eux, chaque scène en est réduite à son propre intérêt ; et veut-on voir quelle différence il en résulte dans les effets ? Prenez le cinquième acte d'une de nos tragédies, et lisez-le séparément : souvent vous le trouverez faible et languissant; lisez-le en le faisant précéder de tous les autres, vous n'aurez rien remarqué, seulement vous aurez fondu en larmes.

« Mais les Allemands se contentent de leurs tragédies..... cela prouve que les Allemands ont moins de goût que nous, c'est-à-dire qu'ils raisonnent moins leurs sensations. Il suffit de la simple narration des faits les plus bizarres et les plus invraisemblables pour émouvoir les enfants, parce que les enfants n'ont pas la force de comparer leurs idées ; j'ai vu des enfants pleurer en lisant la *Pucelle.* »

Victor Hugo, au moment où il rédige le *Conservateur*, est l'apôtre de la tradition en littérature : il répète dévotement le *credo* de l'Académie, le corps orthodoxe par excellence ; il va à ses séances publiques, écouter la bonne doctrine : « M. Laya, directeur de l'Académie française, présidait la séance. Il l'a ouverte par un discours plein de vues sages sur le danger des innovations en littérature. »

Et pourtant, dans nombre d'autres passages, on voit que Victor Hugo exerce sur les novateurs et les innovations littéraires une surveillance inquiète qui deviendra bientôt une attention sérieuse, et enfin, une sympathie déclarée. Chateaubriand, qui avait fait

du voltairien un catholique, fit aussi du classique un romantique.

Il est rare que Victor Hugo sépare, dans son admiration pour Chateaubriand, le royaliste de l'écrivain : ainsi, après la mort du duc de Berry, il dira :

« La France s'est un moment crue perdue. Cependant tout espoir de perpétuité dans la race royale ne lui a pas été enlevé, et elle se rassure chaque jour davantage ; car il reste encore dans son sein de ces hommes qui sont des puissances contre les révolutions, et dont le génie peut suffire quelquefois pour arrêter la décomposition des empires. A la tête de ces Français privilégiés, nous aimons à placer M. le vicomte de Chateaubriand. Dans cette époque de stérilité littéraire et de monstruosités politiques, chaque ouvrage du noble pair est un bienfait pour les lettres, et, ce qui est bien plus encore, un service pour la monarchie. On peut lui appliquer ce que Virgile a dit du sage jeté au milieu des agitations populaires :

Iste regit dictis animos et pectora mulcet. »

Ou encore :

« M. de Chateaubriand écrit l'histoire de France. Quel vide remplira dans notre littérature l'ouvrage de cet homme qui, suivant la belle expression de M. de La Mennais, *est si avant dans la gloire !* Nous posséderons alors notre histoire écrite par un personnage historique, nos hommes d'Etat jugés par un homme d'Etat, nos écrivains appréciés par un écrivain, nos grands hommes enfin immortalisés une seconde fois par un grand homme. »

Victor Hugo n'est guère avare de louanges quand il s'agit du « Maître » d'alors : les *Mémoires sur le duc de Berry* sont un « sublime ouvrage ». Chateaubriand, nous l'avons vu, n'a jamais prononcé ce mot « sublime » en parlant de Victor Hugo enfant ; cela ne prouve qu'une chose : c'est que Victor Hugo à ce

moment a l'admiration plus facile que Chateaubriand.

A coup sûr, c'est à l'auteur d'*Atala* que le poète doit son initiation au romantisme, son émancipation littéraire : « J'ai déjà fait remarquer, raconte le *Témoin*, que Victor, si soumis à sa mère dans les habitudes de la vie et dans sa croyance politique, lui échappait dans les choses de la nature et de l'art, et avait là un goût très personnel. Comme tout ce qui est original, *Atala* avait été fort moquée à son apparition ; les éclats de rire trouvaient encore des échos en 1819, et une parodie intitulée *Ah ! la ! la !* écrasait à jamais les descriptions du Meschacebé et des forêts vierges en décrivant pendant vingt pages un champ de pommes de terre. Mme Hugo était pour la parodie, Victor fut énergiquement pour *Atala*. » Du romantisme français il passe bientôt au romantisme étranger, et se laisse séduire par les beautés nouvelles : c'est ainsi qu'il termine un article sur Thomas Moore par ces mots : « Les ouvrages de Thomas Moore, qui ont plu généralement, choqueront toutefois le goût de quelques champions du *classique*, sans qu'ils puissent motiver leur sévérité. La poésie romantique, par ses formes vagues et indécises, échappe à la critique : semblable à ces hôtes fantastiques de l'Élysée païen, qui frappaient la vue, et se dérobaient à la main qui les voulait saisir. »

On pourrait même trouver déjà dans le *Conservateur* quelques passages qui éveillent dans l'esprit des rapprochements avec les œuvres radicalement romantiques de Victor Hugo. La *Préface* de Cromwell en particulier présente de curieuses analogies avec ces articles écrits en 1820 : exemple ce mot fameux, cité dans la *Préface*, et qui se trouve déjà dans un article

sur le *Génie* : « Prenez une femme et arrachez-lui son enfant ; rassemblez tous les rhéteurs de la terre, et vous pourrez dire : *à la mort et allons dîner :* écoutez la mère ; d'où vient qu'elle a trouvé des cris, des pleurs, qui vous ont attendri, etc. » Exemple encore cette protestation contre le goût, contre « l'ineptie ou l'ignorance d'un critique. Vous dites à un poète tout ce qui vous passe par la tête, vous lui dictez des arrêts, vous lui inventez des défauts ; s'il se fâche, vous citez Aristote, Quintilien, Longin, Horace, Boileau ; s'il n'est pas étourdi de tous ces grands noms, vous invoquez le goût ; qu'a-t-il à répondre ? Le goût est semblable à ces anciennes divinités païennes qu'on respectait d'autant plus qu'on ne savait où les trouver, ni sous quelle forme les adorer. » Exemple enfin, cette idée, reprise également dans la *Préface*, que le génie doit être *énorme*, qu'il n'y a pas de règles pour lui : « La multitude relègue vingt et un ouvrages de Corneille parmi la foule de nos nouveautés dramatiques, sous prétexte que ce sont aussi de *mauvaises pièces*. Voilà de nos jugements : comme si le génie qui, dans ses écarts, peut être monstrueux et ridicule, pouvait jamais être médiocre ! » Ce n'est même pas seulement les théories de la *Préface* que l'on est tout surpris de trouver déjà dans le *Conservateur :* certain passage de Thomas Moore, cité dans un article sur *Lalla Roukh*, rappelle au lecteur attentif une des plus belles tirades dramatiques qu'ait écrites Victor Hugo. Loin de moi la pensée singulière de prêter un plagiat à un poète assez riche de son fonds pour ne pas emprunter à autrui ; mais il est bien permis de penser que dans cette genèse si obscure des idées dans le cerveau, une réminiscence inconsciente peut jouer le rôle d'excita-

teur, et donner lieu à une création tout originale, quoique provenant d'un phénomène de mémoire. On ne connaît pas généralement la scène la plus pathétique du drame de Victor Hugo, une variante de la mort de Lucrèce Borgia : au lieu de tomber sous le poignard de Gennaro, en criant ce mot qui met fin à la pièce : « Ah !... tu m'as tuée ! — Gennaro ! Je suis ta mère », dans un autre dénouement, incomparablement supérieur, Lucrèce, avant de mourir, sort de son évanouissement, au moment où Gennaro qui a trouvé sur son corps les lettres qu'il écrivait à sa mère, a tout compris, et se jette en pleurant près d'elle :

GENNARO.

« Ma mère ! ma mère ! Maudissez-moi !

DONA LUCREZIA.

Je te pardonne, mon fils ! je te pardonne ! Mon pauvre enfant, ne te crois pas plus coupable que tu ne l'es. Qui est-ce qui est juge de cela, si ce n'est moi ? Je voudrais bien que quelqu'un osât te blâmer, quand je ne me plains pas, moi ! — O mon Gennaro, je fais plus que te pardonner, je te remercie ! quelle plus heureuse mort pouvais-je avoir ? — Là ! mets ta tête sur mes genoux, et calme-toi, mon enfant ! — Il faut bien toujours finir par mourir ; eh bien, je meurs près de toi. Tu m'as blessée au cœur, mais tu m'aimes. Mon sang coule, mais tes larmes s'y mêlent. Oh ! je dirai à Dieu, s'il m'est donné de le voir, que tu es un bon fils !.....

GENNARO.

Il faut vivre, ma mère !

DONA LUCREZIA.

Il faut mourir. — Ma poitrine se remplit, je le sens. Mon fils, mon fils adoré !... — Oh ! comprends-tu la joie que j'ai à te dire tout haut et à toi-même : mon fils ! — mon fils, embrasse-moi !

(Il l'embrasse. Elle jette un cri.)

Oh !... ma blessure !..... — Quelle misère ! Ce que je souhaitais le plus au monde, un tendre embrassement de mon fils, sa poitrine serrée contre ma poitrine, cela m'a fait du mal ! — C'est égal ! embrasse-moi, mon fils ! la joie passe encore la douleur (1). »

En écrivant ce chef-d'œuvre, Victor Hugo ne se souvenait-il pas (obscurément ou non, peu importe), d'un morceau de Thomas Moore, qu'il cite tout au long : Zélica, cachée sous un voile, est frappée par son amant : « Il est difficile de rien lire de plus touchant que ses dernières paroles :

« Je ne pensais pas, murmurait-elle d'une voix éteinte — et appuyant son front sur le bras tremblant d'Azim, elle lut dans les yeux du jeune homme une douleur bien au-dessus des souffrances de sa blessure, — je ne croyais pas qu'il te serait réservé de me donner la mort ; mais tu ne voudrais point me priver du bonheur de l'avoir reçue de ta main, si tu savais combien j'ai prié le Ciel de me faire ainsi mourir. En me cachant sous ce voile abhorré, je n'espérais tomber que sous le fer de tes soldats : mon Azim, la blessure que tu m'as faite m'est bien plus douce. Oh ! je ne changerais pas, crois-moi, cette triste, mais tendre caresse, cette mort entre tes bras, pour tout le bonheur de la vie. L'avenir, sombre et terrible pour mon âme égarée, s'éclaircit devant moi. Tes regards d'amour brillent sur ma tête coupable comme la première aurore de la miséricorde éternelle, et, si ta bouche daigne dire que je suis pardonnée, les anges répéteront ces consolantes paroles. Reste dans la vie, ô mon Azim, mon adoré ! Songe céleste ! je puis donc, une fois encore, t'appeler mon Azim. »

L'esprit et le cœur ouverts à de pareilles beautés, Victor Hugo élargissait peu à peu le cercle de ses

(1) Drame, tome III, p. 537-438. — J'ai déjà eu l'occasion de signaler cette scène magnifique dans mon étude sur la *Convention dans le drame romantique*. Pourquoi ne pas essayer une fois à la scène ce dénouement plus dramatique et plus pur ?

admirations classiques et devenait éclectique, ce qui peut être un tort en philosophie, mais ce qui est un singulier mérite en matière littéraire : pour lui, ce qu'il rêve à ce moment, c'est un genre nouveau, réunissant à la perfection un peu froide des classiques les beautés irrégulières mais chaudes du romantisme ; c'est ainsi qu'il termine un plan de tragédie qu'il vient de refaire d'après la *Marie Stuart* de Lebrun : « J'ai dit que cette tragédie aurait été sublime, et qu'était-ce en effet ? rien que quelques pages d'*Atala*, deux scènes d'*Andromaque*, et le dénouement de *Zaïre* et d'*Othello*. »

V. — *La critique dramatique.*

Maintenant que nous avons à peu près montré dans quel état d'esprit particulier se trouvait en 1820 Victor Hugo, partagé ou pour mieux dire tiraillé entre deux impulsions contraires, entre le passé et l'avenir, nous pouvons aborder la partie la plus curieuse, la plus riche en morceaux de premier ordre, de sa collaboration au *Conservateur* : la critique dramatique.

Il est inutile de montrer encore une fois, par de nombreux exemples, qu'on retrouve dans ses études sur le théâtre les mêmes contradictions politiques ou artistiques que dans ses critiques littéraires : ce qui nous intéresse davantage, c'est de voir peu à peu ces lueurs indécises se concentrer et devenir une lumière nette.

Sans doute, on pourrait montrer par nombre d'exemples que chez Victor Hugo le critique dramatique, comme le critique littéraire, se rappelle de temps en temps qu'il devrait être royaliste, et que ses convictions politiques ne doivent pas se séparer de ses opinions littéraires : ainsi, lorsqu'il s'aperçoit qu'il applaudit

par mégarde avec la partie libérale du public, il a comme un remords, et ne pouvant nier qu'il applaudit les mêmes choses, il essaye de se prouver qu'il ne les approuve pas pour les mêmes raisons : « On applaudit ces vers sur les papes dans la bouche du comte d'Anjou :

De la pourpre des rois ces prêtres revêtus
Pour être détrônés ne sont pas abattus, etc.

« Une certaine portion du parterre admire leur couleur *philosophique*. Nous les croyons bien tournés. » De même, en pure matière littéraire, on voit que Victor Hugo est encore en proie à ses préjugés classiques ; habitué aux formes oratoires et lentes de la passion tragique, il lui coûte d'admettre que la douleur au théâtre doit parler à peu près comme la douleur dans la réalité : après avoir cité un morceau du *Louis IX* d'Ancelot, où l'on entend une mère, une femme, exprimer ses craintes pour son fils, pour son mari, presque au hasard, sans suivre de plan, Victor Hugo porte ce jugement qu'il casse sans hésiter sept ans plus tard.

« Au milieu de ce luxe de points d'exclamation et d'interrogation, d'apostrophes à Dieu, puis au *cher enfant*, puis encore à Dieu, puis enfin à la France, il est difficile de trouver le langage d'une terreur vraie et maternelle. De ce que la douleur éclate en sons entrecoupés, on ne doit pas conclure qu'elle s'exprime en vers hachés et décousus. Le désordre des sentiments n'entraîne pas le vagabondage des idées ; et cette remarque que M. Ancelot nous donne ici l'occasion de développer, nous a été déjà inspirée depuis longtemps par la plupart des auteurs dramatiques du siècle, qui prennent l'extravagance du discours pour le délire des passions. »

Rien d'étonnant à ce qu'on retrouve chez un si jeune homme de très nombreuses traces de son éducation, de ses premières lectures ; rien d'étonnant à ce que, tout en se transformant lentement, Victor Hugo garde quelque chose de son passé, du reste bien court : un romantique de l'époque militante aurait comparé volontiers ce reste de classicisme que Victor Hugo conserve encore à l'enveloppe ridée et décolorée que la couleuvre luisante traîne après elle, quand elle vient de faire peau neuve. Il faut aller plus loin, et reconnaître que, même en matière théâtrale, Victor Hugo est encore loin de se dégager de certains préjugés, et qu'il y a chez lui à cette époque plutôt des promesses lointaines que des gages actuels de romantisme.

Il est incontestable pourtant que nombre de théories neuves éclatent singulièrement dans ses chroniques, au milieu d'idées traditionnelles. S'il ne demande pas encore l'exactitude du costume au théâtre, dans les détails matériels, il l'exige au moins dans les vers : « Clodéric parle du *cimeterre interprète des dieux :* le *cimeterre*, dans la bouche d'un Sicambre, est un petit défaut de *costume*, que M. Viennet à la vérité pourra compenser dans l'une de ses prochaines tragédies en mettant une francisque dans les mains d'un Turc. » Victor Hugo, sur cette question si importante de l'histoire au théâtre, est déjà presque complètement romantique ; il se contenterait volontiers de la vérité archéologique des détails, à condition qu'on lui permît de prendre des libertés avec la vérité des événements : à propos du *Conradin et Frédéric*, de Liadières, il remarque ceci : « Les défauts de cette tragédie ont cela d'ingénieux, qu'il faut, pour en être choqué, avoir lu l'histoire et connaître les règles ; le grand nombre des

spectateurs s'en aperçoit peu parce qu'il ne sait que sentir ; aussi le grand nombre juge-t-il toujours bien. Et en effet, pourquoi trouver si mauvais qu'un auteur tragique viole quelquefois l'histoire ? Si la licence n'est pas poussée trop loin, que m'importe la vérité historique, pourvu que la vérité morale soit observée ? Voulez-vous que l'on dise de l'histoire ce qu'on a dit de la poétique d'Aristote : *elle fait faire de bien mauvaises tragédies ?* Soyez peintre fidèle de la nature et des caractères, et non copiste servile de l'histoire. »

Enfin, sans prétendre que dès ce moment Victor Hugo songeait à sa plus étonnante création dramatique, n'est-il pas curieux de voir que, même alors, il était assez porté à admettre le rôle du fou, du bouffon, en littérature, drame ou roman : « On a critiqué le personnage du bouffon Wamba ; on a trouvé qu'il paraissait quelquefois trop visiblement imité de Shakespeare, et que ses plaisanteries manquaient de goût : nous croyons au contraire ce rôle heureusement choisi, et si les plaisanteries du *magnanime* fou sont quelquefois un peu bizarres, il faut plutôt s'en prendre au siècle où l'histoire se passe, qu'à l'auteur. »

Il y a donc dans sa critique dramatique des traces du passé et des promesses pour l'avenir : il y a surtout un talent prodigieux. Sans doute c'est un critique encore jeune, qui s'égaye de sa tâche, et qui nous égaye avec lui : Victor Hugo, qui protestera plus tard si vivement contre la critique agressive, n'est pas tendre pour ses futurs confrères : *l'Homme poli*, de Merville, ne trouve guère grâce devant lui : « Dans la pièce telle qu'elle est, le troisième acte est malheureusement terminé ; les acteurs sortent on ne sait pourquoi ; l'action semble finie : si l'on demandait aux spectateurs ce

qu'ils attendent sur les banquettes, ils n'auraient d'autre ressource que de compter sur leurs doigts, et de répondre qu'ils n'ont encore vu que trois actes, et qu'ils ont lu sur l'affiche que la pièce était en cinq. »

Même irrévérence avec certaines tragédies et certains tragiques : dans la *Marie Stuart* de Lebrun, Leicester trahit Marie, et laisse, sans tirer l'épée, entraîner sa maîtresse à la mort : « Le caractère de Leicester est si étrange que l'on en doute jusqu'au dernier instant; on ne le connaît qu'en voyant la porte fatale se refermer sur Marie; et dans ce moment, Talma, qui s'est chargé de faire passer cette situation, étonne le spectateur par des cris si extraordinaires et si inattendus, qu'on oublie Marie et Leicester pour ne plus s'occuper que de la capacité de ses poumons. » Tantôt, sur un ton demi-plaisant, il dit de dures vérités : « Nous craignons que M. Delavigne ne soit dépourvu des deux qualités les plus essentielles au théâtre. Comme auteur tragique il a du mouvement et manque de sensibilité; comme auteur comique, il a de l'esprit et point de gaîté. *Il semble*, ainsi que le disait ce joyeux et infortuné Scarron, *il semble que cet homme-là n'ait ni entrailles ni rate.* »

Tantôt, il descend même d'un ton, et ne dédaigne pas la pure bouffonnerie : « Ligier débite son rôle avec beaucoup de talent; nous le préviendrons toutefois de ne pas prononcer ce vers :

Applaudir de nos Francs l'*agonie* et la mort,

de façon que le spectateur entende *la colique* et la mort. M. Viennet n'a pas besoin que l'on rende ses vers ridicules. »

Ce sont là des traits de jeunesse : Victor Hugo est de

son âge par sa gaîté ; mais sa science est prématurée. Il est de mode aujourd'hui de contester son érudition (1). Ce qu'il y a de certain, c'est qu'à dix-huit ans il pouvait se charger presque seul de la chronique dramatique au *Conservateur*, et qu'il connaissait assez ses classiques pour dénoncer impitoyablement les imitations, les plagiats ; c'est ainsi qu'il reconnaît, dans le *Flatteur* de l'inconnu « Gosse », un vers « qui est pris à Rousseau :

Souriez-vous ? il rit. Êtes-vous triste ? il pleure.
Sont-ils joyeux ? je ris. Sont-ils tristes ? je pleure,

qui avait pris lui-même le sien à Regnard :

Si Célimène rit, à rire il s'évertue ;
Est-elle triste ? il pleure ; a-t-elle chaud ? il sue,

qui avait pris lui-même les siens à Juvénal :

Vilis adulator, si dixeris æstuo, sudat. »

A propos d'un personnage du *Louis IX* d'Ancelot, le critique de dix-huit ans peut dire simplement : « M. Ancelot prétend l'avoir trouvé dans les mémoires du temps : nous croyons connaître les vieilles chroniques, et nous n'y avons rien vu de pareil. M. Ancelot nous ferait plaisir en nous indiquant l'endroit où il a puisé l'idée de ce rôle. »

Ces études dramatiques fourmillent de réflexions justes ; elles montrent que Victor Hugo a déjà réfléchi, qu'il a un système à lui : il juge, sans prendre ce ton tranchant qui dissimule souvent l'incompétence du juge,

(1) Cf. Renouvier, p. 95-102.

mais avec une réelle autorité : le vice radical des *Vêpres siciliennes*, dit-il, « est, selon nous, d'y avoir introduit l'amour ; cette passion, dont le développement est gêné par celui d'une grande conspiration, ne peut tenir que la seconde ligne dans sa tragédie, et l'amour, au théâtre comme ailleurs, veut toujours la première place. » Pour donner une idée complète de son talent de chroniqueur dramatique, nous ne pouvons résister au plaisir de citer presque en entier son plus charmant article, à propos de la *Somnambule* de Scribe.

« Une chaise de poste qui verse, un domestique poltron, un revenant, un capitaine étourdi, un mariage fait et rompu, etc. : voilà bien des scènes rebattues. Cependant allez voir la *Somnambule*, et, quoiqu'elle renferme tout cela, dites-nous si le premier mérite de cette charmante pièce ne vous paraîtra pas la nouveauté. Ce joli vaudeville ressemble à ces décorations fraîches et brillantes que le machiniste monte sur de vieux ressorts, ou plutôt à ces physionomies originales qui n'ont pourtant d'autres éléments que ceux de toutes les figures humaines. Que nos vaudevillistes par métier n'aillent pas demander à MM. Scribe et Alexandre Delavigne leur secret : ce secret-là ne peut se communiquer ; c'est le talent.

« Depuis longtemps aucun théâtre n'avait vu (les genres mis à part) un succès aussi éclatant, et, ce qui est plus encore, aussi mérité. Nous n'analyserons pas le vaudeville nouveau ; l'ennui qu'inspire une analyse est presque toujours en raison directe du plaisir que cause un ouvrage, et dans ce cas, nous riquerions d'être mortellement ennuyeux. La *Somnambule* est un petit chef-d'œuvre où nous aurions honte de relever quelques invraisemblances et peut-être quelques incorrections. Ces défauts sont si légers, que nous ne savons si les auteurs doivent chercher à les effacer : souvent, quand le tissu est délicat, en voulant enlever une tache, on le déchire...

« Rendons aussi justice aux acteurs : il est difficile de jouer avec plus d'ensemble et d'aplomb. Le joli rôle de

Cécile est encore embelli par une actrice fort aimable, et il faut le dire, sans son jeu plein de grâce et de vérité, la scène de la Somnambule, au second acte, paraîtrait un peu hasardée. Nous croyons qu'il est impossible de ne pas applaudir, lorsque Gontier, présentant à son ami les grands parents de sa future, chante avec cet air d'abandon qu'on lui connaît :

Mais vois un peu quelles tournures!
Ils sont bien généreux, vraiment,
De montrer gratis des figures
Qu'on irait voir pour de l'argent.

« Nous dirons en passant quelques mots de la *Féerie des Arts*, vaudeville récemment représenté sur le même théâtre, et que nous avons revu avec plaisir après la *Somnambule*. Cette fiction, destinée à célébrer l'*exposition des produits de l'industrie*, et le *Salon* de 1819, est ingénieuse, mais un peu froide. Les couplets sont en général bien tournés ; mais les vers que récite le génie de Cachemire, doivent tout ce qu'ils ont de gracieux au débit de Mlle Minette. On applaudit avec transport l'éloge des beaux tableaux de MM. Gros et Girodet, uniquement à cause du génie de M. Girodet et du noble sujet traité avec tant de talent par M. Gros. Cependant plusieurs scènes pétillantes d'esprit rachètent la faiblesse des autres ; et dans tous les cas, si vous avez pour soutien le jeu enchanteur de Mme Perrin,

..... non ego *multis*
Offendar maculis. »

Tout cela a été écrit en décembre 1819, quand Victor Hugo avait dix-sept ans.

Ajoutez, à ces pages pleines d'humour, des analyses où l'on remarque, outre une clarté parfaite, une force de pensée singulière, un commentaire profond : j'en citerai comme exemple la critique de la *Marie Stuart*, de Lebrun, dont Victor Hugo n'a reproduit dans son

Journal (1) que le début et la fin, mais qui se trouve réimprimé *in extenso* dans le *Victor Hugo raconté*, édition *ne varietur* (2).

Ces pages suffiraient à prouver que l'épigraphe du journal,

Fungar vice cotis, acutum
Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi,

était trop modeste, tout au moins pour Victor Hugo.

J'ai écourté, à regret, mais à dessein, ces citations ; je ne voudrais pas avoir l'air, dans une introduction, de faire une édition des œuvres inédites de Victor Hugo (3).

Voici notre conclusion : si le lecteur, après avoir parcouru cette partie de notre étude, éprouve quelque embarras à préciser son impression, à se faire une idée nette des opinions littéraires et politiques de Victor Hugo en 1820, c'est sans doute beaucoup notre faute, mais cela tient aussi à ce que nous avions à décrire un état d'esprit troublé, divisé entre de vieilles idées bien enracinées, et des idées nouvelles qui commençaient à surgir. Victor Hugo du reste l'a dit lui-même, en parlant du *Journal d'un jeune Jacobite* :

« Il y a de tout dans ce journal. C'est le profil à demi effacé de tout ce que nous nous figurions en 1819. C'est, comme dans nos cerveaux alors, le dialogue de tous les contraires. Il y a des recherches historiques et des rêveries,

(1) Pages 95 et 96.
(2) T. I, p. 447, sqq.
(3) Nos lecteurs seront de l'avis de Victor Hugo, qui, dans un cas semblable, écrivait : « Nous avons multiplié les citations et nous sommes sûrs que personne ne s'en plaindra. »

des élégies et des feuilletons, de la critique et de la poésie; pauvre critique! pauvre poésie surtout! Il y a de petits vers badins et de grands vers pleureurs; d'honorables et furieuses déclamations contre les tueurs de rois... Il y a des rêves de réformes pour le théâtre, et des vœux d'immobilité pour l'État... toutes sortes d'instincts classiques mis au service d'une pensée d'innovation littéraire... Tout cela va, vient, avance, recule, se mêle, se coudoie, se heurte, se contredit, se querelle, croit, doute, tâtonne, nie, affirme, sans but visible, sans ordre extérieur, sans loi apparente... (1).

C'est à peu près là l'impression produite par le *Journal d'un jeune Jacobite;* mais combien plus puissante encore celle que laisse la lecture du *Conservateur littéraire*, où rien n'est refait, où tout est de premier jet. C'est un vrai rafraîchissement pour l'esprit, que de voir ce futur homme de génie, cet « enfant sublime » (le mot restera malgré tout), combattre pour ce qu'il croit ses idées avec une fougue et une franchise séduisantes. Après avoir lu les trois volumes du *Conservateur*, je cherchais, pour donner en quelque sorte un corps à mon impression, auquel de ces innombrables héros qu'il devait créer plus tard je pourrais bien comparer ce débutant, déjà riche de talent, et encore pauvre d'argent (car le *Conservateur* n'a guère dû l'enrichir) : je me rappelai tout à coup le gentil Aymerillot de la *Légende des Siècles*, et sa fière déclaration :

Un liard couvrirait fort bien toutes mes terres,
Mais tout le grand ciel bleu n'emplirait pas mon cœur.

(1) Préface du *Journal*, p. 78-9.



§ 9. — Victor Hugo et la « Muse française ».

La collaboration de Victor Hugo à la *Muse française*, bien que moins considérable pour le nombre des articles, est aussi intéressante, à cause du progrès des idées, de l'évolution lente mais continue vers le libéralisme en politique et en littérature, c'est-à-dire, en somme, de la préparation à la *Préface* (1).

On remarque déjà dans le collaborateur de la *Muse* une tendance à laisser percer dans ses théories littéraires ses sympathies personnelles.

« Bonaparte » reste sa bête noire (2). Il est placé,

(1) Des cinq morceaux en prose qu'il donna à la *Muse*, quatre, Quentin Durward, Essai sur l'indifférence en matière de religions, sur Voltaire, sur Georges Gordon, ont été reproduits avec quelques corrections dans *Littérature et Philosophie mêlées*, p. 231-279. Je renvoie à cette reproduction, plus facile à se procurer, quand les deux textes sont identiques; dans le cas contraire, je cite d'après la *Muse*.

En général, dans sa réédition, Victor Hugo a mis ces articles au point. Il supprime ce qui ne pouvait intéresser que les lecteurs de la *Muse*, ou encore les formules qui convenaient peut-être à un débutant, mais non pas au maître. Ainsi, pour l'article sur l'*Eloa* de Vigny, publié dans la livraison de mai 1824, il y a des modifications importantes, déjà signalées par M. Biré dans son *Victor Hugo avant 1830*, p. 317-320 : ce morceau reparaît dans *Littérature et Philosophie mêlées*, sous le titre *Idées au hasard;* ce sont les fragments III, IV et V. Le nom d'A. de Vigny est effacé partout, et remplacé au fragment V par celui de Milton. J'ai déjà expliqué pourquoi et de quel droit Victor Hugo effaçait ainsi de ses articles de jeunesse le nom de ses contemporains. Il n'avait pas besoin, en 1834, de faire de la réclame à Vigny. Il n'y a donc pas là, comme dit M. Biré, « un petit subterfuge, » mais une habitude constante et toute naturelle. L'article du reste vaut mieux que les fragments, où ne figure pas par exemple tout le début, très curieux comme théorie littéraire. — Cf. Derôme, p. 86-90.

(2) *Muse*, de juin 1824, p. 331.

par un parallèle assez singulier, qui prouve déjà la hantise de l'idée napoléonienne chez Victor Hugo, en dessous de Walter Scott : « Cet homme connaissait bien peu le génie populaire, qui essayait de rajeunir le Louvre, et de récrépir la monarchie de Charlemagne. Walter Scott comprend mieux sa mission de poète que ce géant aveugle n'a compris celle de fondateur. Hâtons-nous de rompre ce rapprochement fortuit entre deux hommes qui ont deux sphères de célébrité si diverses (1)... »

De même Chateaubriand est encore le manitou de la littérature, comme dans le *Conservateur ;* il occupe toujours la place d'honneur (2) Devant lui s'inclinent les barrières des genres ; *les Martyrs* prennent place dans l'épopée, « car, bien que l'auteur de cet admirable poème ne l'ait point assujetti au joug métrique, ceux-là seuls lui refuseront la palme épique, qui voudraient en décorer leur aride *Henriade*, cette gazette en vers, où Voltaire a évité soigneusement la poésie, comme on évite un ami avec qui on veut se brouiller (3). » Placer *les Martyrs* au-dessus de *la Henriade*, c'est peu ; mais, autre part. Victor Hugo met Chateaubriand à la hauteur d'Homère, quand il rêve pour lui de nouveaux rhapsodes : « M. de Chateaubriand, dont le génie flatte toutes les imaginations lors même qu'il ne touche pas tous les cœurs, a laissé tomber sur les Juifs quelques-unes de ces pages merveilleuses qui, passant de mémoire en mémoire, n'auraient pas besoin du secours de l'imprimerie pour arriver à la postérité la plus reculée (4). »

(1) *Muse*, juillet 1823, p. 31.
(2) *Philosophie*, I, 273.
(3) *Muse*, juillet 1823, p. 34.
(4) *Ibid.*, août 1823, p. 97.

Chateaubriand est encore paré de tout le prestige du génie, et d'un génie longtemps malheureux. Victor Hugo aime en lui l'écrivain, et l'émigré ; il remercie Walter Scott d'avoir, dans l'avant-propos de *Quentin Durward*, représenté d'une façon ingénieuse et touchante l'émigration : « Nous ne terminerons point cet article sans le remercier de sa touchante et ingénieuse préface. Son vieux marquis provoque à chaque instant le sourire et les larmes.

« Loin de nous la pensée de réveiller ici le moindre souvenir de parti ! S'il est, comme on l'assure, des Français qui osent rire de quelques vieillards, Français comme eux, lesquels ont vécu dans l'exil et meurent dans la pauvreté, qu'ils lisent la préface de *Quentin Durward;* elle les réconciliera avec les infortunes de l'honneur. Nous regrettons seulement que ce service leur soit rendu par un étranger. Pour nous, nous avons toujours pensé qu'il peut y avoir au monde quelque chose de plus ridicule que la vieillesse et le malheur (1). »

Ce qu'il aime en Walter Scott, c'est cette façon de traduire l'histoire ou de la travestir en roman (2). Il fait bon marché de la précision historique, pourvu que l'on conserve la « vérité morale » (3), vérité fort élastique, et favorable aux partis pris politiques.

La seule chose qu'il reproche au grand romancier, c'est de n'avoir pas représenté en beau la royauté de droit divin : « Comme Français, nous ne remercierons par sir Walter de l'incursion qu'il vient de faire dans

(1) *La Muse française,* juillet 1823, p. 45.
(2) *Philosophie,* I, 255.
(3) *Ibid.*, p. 287.

notre histoire : nous serions plutôt tenté de la reprocher à cet Écossais. Certes, celui qui entre tous nos rois, nos Charlemagne, nos Philippe-Auguste, nos saint Louis, nos Louis XII, nos François Ier, nos Henri IV et nos Louis XIV, a été choisir pour son héros Louis XI, ne peut être qu'un étranger. Voilà bien une inspiration de la muse anglaise (1). »

Dans cette ferveur politico-religieuse, Victor Hugo en est encore à la répulsion pour le XVIIIe siècle (2). Il parle du temps de Voltaire en disciple de la Restauration, mais aussi en homme d'avenir. On voit percer en lui le chef de la génération nouvelle, « sérieuse et douce (3) », dont il va bientôt apporter l'ultimatum.

En attendant qu'il expose son plan de campagne aux jeunes gens, il leur donne des conseils : il les prémunit contre le respect des vieilleries, même des gens vieillis dans la critique (4). Il préconise un esprit plus jeune et plus large ; il recommande de négliger les défauts, de voir et de faire voir surtout les beautés, et il prêche d'exemple à propos de Vigny : « La belle imagination de l'auteur s'est fortifiée en se purifiant ; son style, sans rien perdre de sa flexibilité, de sa fraîcheur et de son éclat, a perdu les défauts qui le déparaient. Peut-être cependant y découvrirait-on encore quelques taches en y regardant de très près ; mais il faudrait avoir la vue bien basse. Quant à nous, nous n'envions à personne la triste satisfaction de compter des imperfections (5). »

(1) *La Muse*, juillet 1823, p. 38-39.
(2) *Philosophie*, I, 271, 289.
(3) *Philosophie*, I, 261.
(4) *Ibid.*, I, 280, 281.
(5) *La Muse*, mai 1824.

Voilà déjà bien des points de ressemblance avec la *Préface*, par conséquent bien des jalons sur la route que nous relevons, et qu'a suivie Victor Hugo, du pur classicisme à la doctrine romantique. Mais, outre ces ressemblances déjà frappantes, il faut encore signaler, dans la *Muse* de 1824, l'existence de deux germes générateurs du manifeste de 1827. C'est d'abord la théorie même du drame, dont l'idée est déjà très précisée, et qui ne diffère de sa forme future que par les images qu'elle doit revêtir trois ans plus tard (1). C'est surtout le genre de polémique adopté dans ces discussions littéraires, le ton ironique, déjà dominant.

« Puisque décidément tout est perdu en littérature, puisque le mauvais goût est devenu le goût général ; qu'on en est arrivé au point d'insulter chaque jour à ce qu'il y a au monde *de plus saint et sacré*, le Tartare, le Pinde, la vache Io, le dieu Silène ; que nos poètes, dans leur licence et dans leur impiété, ont cessé de mêler la ceinture de Vénus au voile de Marie, et osent soutenir que le *fiat lux* n'a pas été dit pour créer Phébus ; puisque, selon plusieurs de ces insensés, la poésie vit beaucoup moins de fiction que de vérité ; puisqu'ils sont même soupçonnés de vouloir substituer on ne sait quelle littérature *étrangère*, puisée dans nos traditions et dans nos croyances, à cette littérature si française et si chrétienne, qui n'a de dieux que ceux de l'Olympe, de héros que ceux de Rome et de la Grèce ; puisqu'enfin nous sommes menacés d'une nouvelle *invasion de barbares,* et que dix ou douze écrivains s'imaginent, parce qu'ils ont du talent et de la renommée, avoir le droit d'être, en vers comme en prose, de leur pays, de leur siècle et de leur religion ; il sera permis peut-être à l'auteur de cette période cicéronienne du genre de celles que la rhétorique appelle *suspensions,* d'énoncer ici quelques vérités très naturelles et très hérétiques, et les *classiques défenseurs des saines doc-*

(1) *Philosophie*, I, 249.

trines littéraires les lui pardonneront sans doute (*scirent si ignoscere...*) en faveur d'un exorde si académique! Osons donc le dire un peu haut. Ce n'est point réellement aux *sources d'Hippocrène*, à la *fontaine de Castalie*, ni même au *ruisseau de Permesse* que le poète puise son génie; mais tout simplement dans son âme et dans son cœur (1). »

§ 10. — La Préface des « Nouvelles Odes » et le « Journal des Débats ».

En 1824, tandis que la *Muse française* disparaît, paraissent les *Nouvelles Odes*, dont la préface, moins connue que celle de Cromwell, a pourtant l'importance d'un prélude. Victor Hugo n'y prend par encore nettement l'attitude d'un belligérant. Il essaye de jouer le rôle dangereux de conciliateur entre les deux armées en présence. Il cherche un terrain neutre pour négocier, prétendant qu'il y a malentendu, qu'on va se battre pour une querelle de mots ; qu'il n'y a rien de sérieux dans ces deux devises : *genre classique*, et *genre romantique*. Il n'admet qu'un seul dogme : la littérature nouvelle ne peut être que l'expression de la société nouvelle, religieuse et monarchique (2).

Peine perdue : tant d'excellentes intentions, ou de candides illusions, ne peuvent tromper que le poète. L'école classique a de bons yeux ; elle devine, dans ce prétendu arbitre, un adversaire, et des plus dangereux. Elle lui envoie une première sommation par Hoffman, qui signe de la lettre Z un article miel et vinaigre dans les *Débats* du 14 juin 1824.

(1) *La Muse*, mai 1824, p. 275-276.
(2) *Poésie*, I, 10, 11, et 17.

Suivant la tactique habituelle, le critique vante, aux dépens du second recueil d'odes, le premier, qu'il met, éloge suprême, au rang des poésies lyriques de Jean-Baptiste ; ce n'est pas du reste qu'il n'y ait déjà flairé une certaine « vapeur romantique ». L'odeur est plus forte encore dans le nouveau recueil ; cela sent « la Muse germanique ». Victor Hugo a beau, dans la préface de ses *Odes*, se défendre d'être romantique, Hoffman le relègue impitoyablement loin du classicisme, et trace la limite infranchissable entre les deux genres : concédant à Victor Hugo qu'à côté du monde réel existe un monde idéal, il prétend que nous ne pouvons apercevoir le second qu'à travers « le prisme » du premier, les abstractions qu'à l'aide des réalités ; les classiques se cantonnent dans le monde réel, « les romantiques s'égarent dans le monde idéal : voilà la ligne de démarcation. »

Six semaines après, « Z », d'un ton grincheux, priait le journal d'insérer la réplique du poète. On comprend mal l'ennui du rédacteur des *Débats*, car jamais son journal ne se vit à pareille fête ; c'était le premier manifeste de l'Ecole Romantique, écrit de la meilleure encre de Victor Hugo (1).

Le début est d'une politesse charmante, ancien régime, avec une pointe d'ironie :

« Je vous dois beaucoup de remercîments, et, permettez-moi d'ajouter, quelques observations. C'est un hommage de véritable estime que je me plais à vous rendre, Monsieur. Vous n'êtes pas de ces avocats qui ne plaident qu'à condition de n'être pas contredits, ni de ces athlètes qui s'arrogent

(1) *Débats* du 26 juillet 1824. Cet article a déjà été signalé et analysé par M. Biré dans son *Victor Hugo avant 1830,* p. 368 et suiv.

les honneurs de la victoire sans avoir couru les chances du combat. Vous savez plus que personne qu'il est trop aisé d'avoir raison dans le monologue, et vous serez charmé, en me voyant réclamer la parole après vous, de voir que je n'ai pas du moins oublié le précepte classique qui veut que chacun parle à son tour : *amant alterna camœnæ.* »

C'est sur ce ton que Victor Hugo répond à la partie de l'article qui le concerne spécialement. Toujours avec de l'esprit, quelquefois avec de la subtilité, notre poète discute tantôt en critique, tantôt en avocat. Il est plus intéressant de le suivre quand il aborde des questions moins personnelles, quand il amène par exemple si fièrement l'éloge de Chateaubriand alors disgracié :

« Pouvez-vous, Monsieur, nous offrir sérieusement l'Anglais Shakespeare, l'Espagnol Calderon, l'Allemand Schiller, les deux premiers appartenant (si ma mémoire est bonne) au XVIe siècle, et le dernier à la fin du XVIIIe, comme exprimant la société de France au XIXe siècle? Permettez-moi de penser, Monsieur, qu'un esprit aussi judicieux que le vôtre n'a pu commettre *naïvement* une pareille inconséquence, et que, si vous avez cité ces noms étrangers, c'est que vous avez reculé devant les noms illustres dont s'honorent notre époque et notre pays, surtout devant celui du grand homme qui, non content d'avoir, dans le *Génie du Christianisme*, tracé les préceptes de la poésie nouvelle, en a donné dans ses *Martyrs* le plus magnifique exemple; généreux écrivain qu'ont tour à tour trouvé fidèle en leur temps de péril, la religion, la monarchie et la liberté, les trois grandes nécessités d'un grand peuple. Pardonnez-moi, Monsieur, de n'avoir pu résister au désir de faire entendre à ce noble citoyen une voix amie au jour de la disgrâce. »

Après s'être ainsi acquis auprès du lecteur la sympathie qui s'attache à tous les sentiments généreux exprimés avec ce talent, Victor Hugo, sûr de son public,

aborde la discussion de fond, la définition de la nouvelle école ; et c'est, ne l'oublions pas, un jeune homme de vingt-deux ans qui a pu écrire cette excellente page de critique, une de ses meilleures peut-être, sur la différence entre le classique et le romantique.

« Il n'y a, dites-vous, que LE STYLE qui puisse nous fournir les moyens de tracer une ligne de démarcation. Je prends acte de cet aveu. Ainsi tombent toutes ces accusations banales dirigées contre les auteurs contemporains sur le choix de leurs sujets, l'irrégularité de leurs compositions, etc. Ils ne diffèrent des *classiques* que par LE STYLE ! Voilà qui est solennellement établi. Voyons maintenant de quelle nature est la différence. Vous reprenez : « C'est ici que je rappellerai la phrase déjà citée de M. Victor Hugo : *sous le monde réel il existe un monde idéal.* Cela est vrai ; mais ce n'est qu'à travers le prisme du monde réel que nous pouvons apercevoir le monde idéal, ce n'est qu'à l'aide des réalités que nous pouvons concevoir les abstractions... » A merveille ! mon idée ne saurait être mieux développée. Permettez-moi de la rétablir en entier : « Sous le monde réel, il existe un monde idéal qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses. » Remarquez, Monsieur, comme ces expressions : *il existe* SOUS *le monde réel, voir* DANS *les choses,* s'accordent complètement avec les vôtres. Comme nous nous accordons bien ! comme notre pensée est bien la même ! — Je continue de vous citer : « Les classiques ont bien senti cette vérité, que les romantiques ne veulent point reconnaître... » Ici, il me semble que je rêve, et j'aurais besoin de tous les points d'exclamation dont on dit ces pauvres *romantiques* si prodigues. Comment ! Monsieur, les *romantiques* ne veulent pas reconnaître une vérité qui est proclamée dans tous leurs écrits, une vérité qui se trouve implicitement renfermée dans la phrase même que vous citez ! Voyez un peu, si cela était, quel degré de folie ou de puissance il faudrait supposer aux *romantiques !* Selon vous, « la principale différence qui existe entre les deux genres, consiste en ce que les classiques prennent leurs modèles,

leurs formes et leurs couleurs dans la nature, dans le monde réel et sensible, tandis que les romantiques les cherchent dans le monde idéal et fantastique. » Des *formes* et des *couleurs* appartiennent nécessairement à des objets physiques ; indiquez-moi donc, Monsieur, quel moyen ces heureux *romantiques* emploient pour trouver des *formes* et des *couleurs* dans le monde idéal, c'est-à-dire des choses matérielles dans le monde immatériel. Comment ont-ils fait pour découvrir la *couleur* de la pensée, la *forme* de la rêverie ? Ne leur a-t-il pas fallu la toute-puissance du Créateur pour tirer des *corps* d'un monde où il n'existe pas de corps ?... Mais une chose m'embarrasse : ces *formes*, ces *couleurs*, ces *corps* une fois trouvés au pays des abstractions, appartiennent nécessairement en leur qualité de *corps* au monde physique ; c'est donc au monde physique que les *romantiques* ont, en définitive, emprunté leurs *formes* et leurs *couleurs;* or, comme, suivant votre définition, on ne peut emprunter de formes et de couleurs au monde réel sans être *classique,* les *romantiques* sont donc des *classiques !* »

On ne sait ce qu'il faut admirer le plus, ou cette prestesse de raisonnement, qui permet au débutant de paraître n'avoir jamais tort, même quand on n'est pas absolument convaincu qu'au fond il ait raison ; ou tout ce qu'une pareille argumentation révèle de connaissances approfondies, de lectures immenses, utilisées au bon moment, grâce à sa mémoire légendaire. Après avoir riposté aux raisonnements par des raisonnements, Hugo oppose aux exemples pris par Hoffman dans sa bibliothèque des citations qu'il choisit le plus souvent dans ses souvenirs. Il prouve abondamment que les classiques les plus purs n'ont pas toujours décrit le monde idéal à travers « le prisme » du monde réel : il termine cette partie de sa démonstration, toujours avec la même bonne grâce :

« Un esprit aussi distingué que le vôtre, Monsieur, lors-

qu'on lui signale une erreur, la répare en s'empressant de la reconnaître. Je ne pousserai donc pas plus loin cette démonstration déjà peut-être trop évidente. J'aurais pu emprunter aux classiques des exemples bien autrement singuliers de cette locution dont les écrivains, qu'on appelle romantiques, usent avec plus de modération. J'aurais pu vous montrer dans J.-B. Rousseau le *superbe enflé de splendeur* (liv. Ier, ode Ire); des *sifflements* qui sont des *trompettes* (cantate XIII) ; j'aurais pu vous faire voir dans Horace un amant *blessant des* BAISERS *que Vénus a imbus de la cinquième partie de son nectar, lædentem* OSCULA, quæ Venus quinta *parte sui nectaris imbuit* (liv. Ier, ode XIII). J'aurais pu vous citer cette strophe :

Si tu voyais un adultère,
C'était lui que tu consultais;
Tu *respirais* le CARACTÈRE
Du voleur que tu fréquentais ;
Ta bouche *abondait* en *malice ;*
Et ton cœur, *pétri* d'ARTIFICE,
Connu (1) ton frère encouragé,
S'applaudissait du PRÉCIPICE,
Où ta fraude l'avait plongé.

« Cette seule strophe présente de la locution prétendue *romantique* quatre exemples sur lesquels vous me dispenserez d'émettre mon opinion. J'aurais pu vous indiquer également dans le même poète *des regards qui font naufrage contre un sourire* (cantate X), ou une VERTU *de Falerne enluminée*, dans la strophe que voici :

La *vertu* du vieux Caton,
Chez les Romains tant prônée,
Etait souvent, nous dit-on,
De Falerne enluminée.
Toujours ces sages hagards,

(1) Ceci est une faute d'impression, le texte porte : *contre* ton frère. (Livre I, Ode XI.)

Maigres, hideux et blafards,
Sont souillés de quelque opprobre ;
Et du premier des Césars
L'assassin fut homme sobre.

« Encore une fois, Monsieur, le poète qui se permet tant de licences n'est point un de ces *romantiques* réprouvés; c'est un des auteurs pour lesquels les classiques professent à juste titre le plus profond respect, c'est J.-B. Rousseau. A ce nom, il ne faut rien ajouter. »

La distinction entre les deux écoles, fondée par Hoffman surtout sur la différence des styles, s'écroulait sous les coups d'un débutant.

Le vieux critique n'était pas content, et l'on pourra lire dans le numéro du 31 juillet sa grincheuse réponse, pleine de pauvretés de raisonnement et d'esprit : Hoffman croyait être spirituel, quand, raillant ce vers,

Enfant, sur un tambour ma crèche fut posée,

il disait : « je sais que quand il est question de l'Enfant-Dieu, *crèche* est synonyme de *berceau ;* mais comme une crèche est une mangeoire, je ne conseille à aucun poète d'employer cette métonymie, car les mauvais plaisants parleraient bientôt du ratelier du poète (1) ».

Dans cette rencontre préparatoire entre les deux armées, on peut dire, sans parti pris, que le Romantisme l'avait emporté, et venait de gagner sa première bataille, avec ce jeune général qui se révélait ainsi, plein d'ardeur et de talent.

Telle est la période de début de Victor Hugo publi-

(1) Victor Hugo fut contristé et froissé par ces plaisanteries, d'ailleurs de mauvais goût : *Correspondance*, p. 37-38, 55.

ciste. C'est pour lui un excellent apprentissage. Il est bon, avant d'écrire les livres définitifs, de s'étudier à rendre sa pensée dans la forme, accessible à tous, de l'article. On apprend ainsi à vulgariser les idées originales, talent très rare, et qu'il ne faut pas confondre avec une banale dextérité à répandre des idées vulgaires (1). Trop de journalisme écarte de la littérature, un peu de journalisme y ramène.

Victor Hugo, de cette plume aiguisée par les polémiques du *Conservateur*, de la *Muse*, des *Débats*, va pouvoir écrire la *Préface* qui, pour la variété de l'information, la vivacité de la controverse, l'éclat du style, la rapidité de la préparation, et aussi, reconnaissons-le, l'imperfection des théories, ressemble, sinon à un excellent article de journal, du moins à une étude magistrale publiée dans une revue.

Et de même que les articles célèbres ont dû leur renommée au nombre d'idées déjà à moitié formées qui flottaient partout, et que l'auteur a su condenser, ainsi la *Préface* allait devoir une partie de son succès à ce fait : les idées qui y sont contenues étaient déjà dans l'air.

(1) C'est dans les polémiques de journal, et non dans les cours de la Sorbonne, que Victor Hugo a appris l'art de la critique rapide, un peu superficielle, quoi qu'en dise M. Dejob : « Je ne serais pas surpris que Victor Hugo ait écrit sa préface au sortir d'une leçon de Villemain, trompé par l'apparente facilité des aperçus qu'il venait d'entendre. » *L'instruction publique en France et en Italie*, p. 328. (Citation communiquée par M. Castaigne.)

TROISIÈME PARTIE

LES IDÉES DE LA PRÉFACE

---

§ 11. — La Préface est dans l'air.

On croit quelquefois diminuer le mérite d'un penseur lorsqu'on fait remarquer que sa théorie était « dans l'air ». C'est ce que Leconte de Lisle, avec son amertume habituelle, appelait, à sa façon, les idées tombées dans le domaine public (1). En d'autres termes, pour ce grand pontife de l'art intangible, tout ce qui est accessible est banal; tout ce qui court la rue est trivial; toute pensée qui réussit doit être, par cela seul, véhémentement soupçonnée de n'être qu'une pauvreté. Ce procès de tendance, fait aux poètes populaires, souligne chez eux un mérite peu commun. Dire ce que tout le monde pense, ou croit penser, n'est pas un mince talent. M. Bourget en a fait le signe distinctif des grands poètes. On pourrait étendre la remarque à tous les créateurs de systèmes, littéraires, politiques, religieux ou philosophiques. Rien à coup sûr n'est plus vrai, pour le fondateur du second romantisme.

(1) *Derniers poèmes* (Lemerre, 1895), p. 241, cf. p. 245.

A la suite des penseurs, étrangers ou français, dont nous avons montré l'influence sur Victor Hugo lui-même, un certain nombre d'esprits de transition avaient préparé l'opinion publique à un réveil littéraire, en la troublant dans sa quiétude classique, sans apporter du reste de solution bien nette : le schisme commence, sans que personne ait encore su trouver le nouveau credo. La doctrine est si vague, que Beyle considère comme des romantiques Thiers, et Scribe (1) !

C'est ainsi qu'avec Stendhal la prédication romantique perd en précision ce qu'elle gagne en diffusion (2). Le livre d'Henri Beyle, *Racine et Shakespeare*, appartient à la catégorie des livres trop loués, qui ménagent une déception au lecteur. Son moindre défaut est d'être original. Stendhal se vante presque de n'être qu'un traducteur. Assurément il a beaucoup emprunté à Johnson, à Schlegel, à Manzoni.

Certaines théories personnelles à Stendhal sont fort contestables. Il serait imprudent de prendre au sérieux sa grande définition des deux genres ennemis, à savoir que le romantisme consisterait à intéresser les contemporains, et le classicisme à les ennuyer avec ce qui intéressait leurs ancêtres.

Stendhal n'apporte en réalité qu'une idée juste et nouvelle : il prétend que Shakespeare donne plus souvent que Racine cette illusion magique qui nous fait prendre

(1) Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 19.

(2) Ce qui suit est en partie emprunté à ma thèse sur la Convention. J'ai cru le pouvoir faire, d'abord parce qu'on a toujours le droit de reprendre ses idées, ensuite, parce que les thèses sont presque toujours de l'inédit imprimé. Personne ne les lit, sauf quelques initiés. On trouvera les citations complètes et les références aux pages 76-84.

le rêve pour la réalité, et que le théâtre doit travailler maintenant à multiplier ces courts instants d'illusion. C'est quelque chose ; mais, en fin de compte, c'est bien peu : car le reste du livre se compose de théories fausses ou de prophéties manquées. Pour le passé, Stendhal attaque la psychologie de Racine, moins finement que Manzoni ; pour l'avenir, il n'admet pas le mélange du tragique et du comique, et ne comprend pas autre chose que le genre déjà réalisé par Népomucène Lemercier dans son *Pinto*. Il ne croit pas que l'on puisse tirer une tragédie de l'histoire nationale, tant que la royauté subsistera ; en revanche, il rêve des pièces sur la mort de Jésus-Christ, sur le retour de l'île d'Elbe, tout en proclamant que la politique est impossible au théâtre.

La plus grande erreur de Stendhal est d'avoir condamné sans réserve les pièces en vers : remarquant que, de nos jours, l'alexandrin est devenu un « cache-sottises », il conclut qu'il faut, non pas l'améliorer, mais le supprimer; et ce n'est pas une boutade, comme chez Mme de Staël : l'anathème est répété une trentaine de fois : c'est l'idée maîtresse du livre, et cela seul suffirait à montrer la faiblesse de son influence ; on ne peut pourtant la nier absolument, car Stendhal s'adressait à des lecteurs déjà excités par Manzoni, Schlegel, Mme de Staël, Chateaubriand.

Il en est de même pour les *Réflexions sur la vérité dans l'art*, qu'A. de Vigny met, en 1827, en tête de son *Cinq-Mars*. Ces pages n'étaient pas destinées à faire époque, car elles contenaient la pure doctrine classique (1). Le

(1) Sur Alfred de Vigny, cf. Dorison, *Alfred de Vigny, poète philosophe* (Colin, s. m.); *Alfred de Vigny et la poésie politique* (Perrin, 1894); Pellissier, *Nouveaux essais de littérature contemporaine* (Lecène et Oudin, 1895).

Romantisme était donc en train de reculer, quand parut la *Préface*,

Et tout quatre-vingt-treize éclata (1).

La Révolution pouvait commencer en effet : maintenant les révolutionnaires savaient ce qu'ils voulaient, Victor Hugo ayant proclamé ce que l'on pensait autour de lui.

Lui-même ne dissimule pas ce qu'il doit à ses prédécesseurs. Il reconnaît, en tête de son étude sur les unités, que « des contemporains distingués, étrangers et nationaux, ont déjà attaqué, et par la pratique et par la théorie, cette loi fondamentale du code pseudo-aristotélique ».

Il leur doit un autre avantage : il plaide une cause, sinon gagnée d'avance, du moins favorablement attendue : il écrit pour « ce public dont l'éducation est si avancée, et que tant de remarquables écrits, de critique ou d'application, livres ou journaux, ont déjà mûri pour l'art ».

Pour toutes ces raisons, la *Préface* rencontre un accueil enthousiaste : c'est un miroir, où chacun voit ses idées en beau : aussi les disciples accourent-ils en foule: « la *Préface* de *Cromwell*, dit l'un des plus grands, rayonnait à nos yeux comme les tables de la loi sur le Sinaï (2) ». Le fétichisme est le même chez les plus humbles soldats de l'armée romantique : un perruquier se suicide en laissant ce testament : « A bas *les Vêpres Siciliennes*, et vive *Cromwell* (3) » !

(1) *Contemplations*, réponse à un acte d'accusation.
(2) Th. Gautier, *Histoire du Romantisme* (Charpentier, 1884), p. 5.
(3) J. Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, III, 209.

§ 12. — Jugements sur la littérature française classique.

Le lecteur actuel, plus calme, trouve simplement cette *Préface* très intéressante, d'abord en elle-même, ensuite parce qu'elle est une date dans le développement littéraire de Victor Hugo aussi bien que dans l'évolution du Romantisme.

En particulier, les jugements portés sur les trois représentants de notre théâtre classique doivent nous arrêter un instant. Nous les discuterons moins que nous ne les expliquerons, en tâchant de pénétrer, à travers ces rédactions en quelque sorte diplomatiques, jusqu'à l'idée secrète du poète, celle qu'il réserve pour l'intimité. En connaissant mieux le fond même de sa pensée, nous comprendrons mieux aussi ce qui est chez lui sacrifice au decorum officiel, égards qu'on se doit de puissance à puissance, même lorsqu'on va se déclarer la guerre.

De tous les poètes classiques, Molière est celui pour lequel Hugo ressent l'admiration la plus franche, la plus profonde : il le connaît assez pour aimer à en tirer des citations (1). Il respecte en lui l'homme qui a su trouver, pour traduire l'amour, la forme la plus profondément humaine. Pour Hugo, dans toute la poésie du XVIIe siècle, il n'y a, comme expression de la passion, rien de plus beau que ces deux vers :

Et sur ce que j'adore oser porter le blâme,
C'est me faire une plaie au plus tendre de l'âme

Ensuite l'auteur de *l'Etourdi* est, aux yeux de Hugo,

(1) Asseline, p. 256

le meilleur ouvrier en vers du grand siècle : la comparaison du joueur de boule lui paraît d'une habileté technique exquise (1). Aussi bien dans ses conversations que dans ses écrits, le poète déclare qu'il aime en Molière un précurseur du vers affranchi ; et peut-être, si Hugo avait connu sa théorie de l'irrégularité, telle que la rapporte Brossette en son commentaire de la *Satire IV*, aurait-il encore rendu plus complète justice à son grand prédécesseur.

C'est qu'en effet on voit déjà percer dans le Victor Hugo du début une tendance encore cachée, qui s'épanouira plus tard, lorsque le triomphateur aura le droit d'avouer la confiance qu'il a en lui-même : il parle des grands poètes en homme qui se sent de la famille. Il se découvre avec eux non seulement une certaine parenté de talent, mais encore une réelle communauté de destinée. Il y a quelque chose de personnel dans le ressentiment qu'il éprouve à voir calomnier platement les bons serviteurs de l'humanité, et Molière en est un (2). En 1861, avant d'écrire son *William Shakespeare*, Hugo met Molière sur la liste des poètes citoyens du monde, juste à côté du grand Anglais (3). Il lui reprocherait seulement de n'avoir pas assez osé être lui-même, d'avoir laissé ternir par de mauvais conseillers la fraîcheur, l'éclat du style de *l'Etourdi* (4). Il voudrait aussi chez Molière ce quelque chose d'indéterminé qui échappe à l'analyse, ce mystère du génie que ne peuvent isoler ni fixer les réactifs littéraires. Mais en somme, trente-sept ans

(1) Stapfer, p. 56-58.
(2) *Le Rhin*, II, 251-252.
(3) *Chez Victor Hugo*, par un passant, p. 35-36.
(4) Stapfer, p. 55.

après la *Preface*, Victor Hugo ne trouve qu'une correction à faire à son premier jugement : Molière ne vaut pas Shakespeare, parce que ce grand audacieux aurait une timidité : « avoir, par peur de Boileau, éteint bien vite le lumineux style de *l'Etourdi*, avoir, par crainte des prêtres, écrit trop peu de scènes comme le Pauvre de *Don Juan*, c'est là la lacune de Molière (1). »

Et de même, « avoir, par obéissance aux règles, tronqué et raccourci la vieille tragédie native, c'est là le malheur de Corneille (2) ». Sans doute Corneille est un grand homme ; mais d'abord nous ne savons pas l'admirer dans sa vraie grandeur (3) ; et puis aussi il est trop bonhomme : il se laisse malmener par les Planche et les Nisard de son temps sans oser répondre à leurs actes d'accusation : il se tient coi, presque humblement. C'est une des plus illustres victimes de ce principe d'autorité qui arrête les essors, froisse les génies (4). Hugo reconnaît bien en Corneille un esprit très moderne : de l'aveu de la *Préface*, l'auteur du *Cid* avait su découvrir les deux sources poétiques les plus pures et les plus abondantes : le moyen âge et l'Espagne ; mais il a eu le tort de pousser ses emprunts jusqu'à la copie. Enfin, le même Victor Hugo, qui proteste contre les pamphlets de la *Querelle du Cid*, finit par trouver que cette dernière pièce a été un peu surfaite ; que cinquante *Cid* ne valent pas un *Misanthrope ;* qu'on pourrait donner tout Corneille pour les soixante plus belles pages de Dante (5).

(1) *William Shakespeare*, p. 100.
(2) *Ibid.*
(3) *Le Rhin*, I, 159, 160.
(4) *Avant l'exil*, p. 586.
(5) H. Lucas, p. 118.

Déjà nous sentons l'admiration, si pleine quand il s'agit de Molière, décroître à mesure que le génie du poète critiqué s'éloigne du génie du poète critique ; l'antipathie pour Racine, moins brutale que celle des enfants perdus du Romantisme, est plus profonde, parce qu'elle est plus raisonnée : ce ne sont pas seulement deux artistes rivaux, ce sont deux arts ennemis qui se trouvent en présence.

Outre ses raisons générales pour ne pas se reconnaître en Racine, partant pour le méconnaître, Victor Hugo devait avoir, au moment où il écrivait sa *Préface*, des raisons toutes spéciales pour ne pas aimer Racine. On le lui présentait à la fois comme un modèle à imiter, et comme un maître inimitable (1). Le débutant ne devait-il pas éprouver quelque ressentiment contre ce parangon de tous les mérites littéraires, absolument comme les enfants à qui l'on faisait autrefois lire Berquin prenaient en grippe le type de toutes les vertus, le jeune et ineffable Grandisson ?

Aussi, partout où il donne publiquement son opinion sur Racine, Victor Hugo se montre-t-il plus ou moins ouvertement agressif. Reprenant le procédé de Boileau dans son *Repas ridicule*, il fait faire l'éloge de Racine par un grotesque (2). L'exquis poète, le préféré des esprits délicats, devient le régal des médiocres : *l'Ane* lui-même l'abandonne aux Pan-Béotiens :

> L'homme consent au beau, — s'il est utile. Il a
> Le goût du médiocre, et s'arrête à mi-côte ;
> Il laisse en route ceux dont l'idée est trop haute;

(1) H. Houssaye, p. 324.
(2) *Le Rhin*, II, 77.

Il préfère Montmartre au Mont-Blanc, Athalie
A Macbeth... (1)

On peut, sans faire d'anachronisme, rapprocher ces différents passages de cet éloge perfide de la *Préface* où, sous prétexte de reconnaître à Racine le charme de l'élégie et les magnificences de l'épopée, Hugo lui conteste en réalité le don du théâtre. — Ce jugement, si on en acceptait les considérants, pécherait encore par la conclusion, comme valeur philosophique, puisque Hégel considère la poésie dramatique comme le mélange de ces deux mêmes éléments, l'épopée et le lyrisme (2). Mais Hugo va plus loin encore, lorsqu'il veut bien dévoiler toute sa pensée : ce qu'il admet, dans notre divin poète, c'est sa prose ! Il ne le trouve excellent que dans le style épistolaire (3). A peine concéderait-il que *les Plaideurs* valent quelque chose (4). On l'a vu, dans l'intimité, prendre quelque plaisir à d'ineptes parodies de Racine (5), tant son antipathie pour le poète l'emportait sur son respect de la poésie. Il a, dans une lettre familière, il est vrai, il a cru adresser un compliment, et non une ironie, à un simple rimeur, en lui disant qu'il était un délicieux poète, « pas racinien

(1) *L'Ane*, XIII, p. 319.

(2) *Poétique*, II, 2; cf. II, 25.

(3) Stapfer, p. 58 — Le jour où Théophile Gautier présente Arsène Houssaye au maître, la conversation tombe, c'est le cas de le dire, sur Racine : « Ah ! dit Victor Hugo, si Jean Racine n'avait pas fait de tragédies, quel grand homme pour la France, car lui aussi se drapait du manteau des dieux ! » Je ne croyais pas un mot de ce que disait Victor Hugo, ni lui non plus, mais il lui fallait bien amuser la galerie. » A. Houssaye, *les Confessions*, I, 253.

(4) Barbou, *Victor Hugo, sa vie*, p. 262.

(5) Lesclide, p. 279.

du tout » (1). A quatre-vingts ans, il raillait encore certains vers de son ennemi de prédilection, surtout le récit de Théramène (2).

Il croyait peut-être rendre une justice impartiale et définitive à l'auteur d'*Andromaque*, lorsqu'il disait à M. Mounet-Sully : « Maintenant que les luttes sur le Romantisme sont terminées, il est temps de rendre à Racine son rang dans le siècle de Louis XIV : il en fait partie au même titre décoratif que Le Brun, le peintre de batailles » (3).

Son entourage immédiat admettait ces jugements bizarres (4). Nul n'a mieux rendu la vraie pensée de Hugo, la pensée de derrière la tête, que son ami le plus fidèle, son confident le plus intime :

Shakespeare, en tous sens,
Riant des tempêtes,
Etend sur nos têtes
Ses rameaux puissants...

Pauvre, mais avare,
Dès qu'un jet grandit,
Racine lui dit
Que la sève est rare.

Eschyle poltron,
Tacite modeste,
Il ébranche Oreste
Et rogne Néron.

La feuille croît peu
Dans l'œuvre qu'il gêne.

(1) H. Lucas, p. 119.
(2) Claretie, *les Causeries de Victor Hugo*, p. 111.
(3) Mot cité par *les Débats* du 24 mars 1896.
(4) Asseline, p. 98-99.

Shakespeare est un chêne,
Racine est un pieu (1).

Ne serait-on pas tenté de répondre, avec le poète précieux de l'*Anthologie* : « O Progné, mélodieuse Progné, comment peux-tu dévorer cette innocente cigale, un chanteur comme toi ? » Trop souvent les poètes se déchirent entre eux, quand ils condescendent à faire de la critique. Rarement ils nous donnent des jugements objectifs, rarement ils voient dans les beautés d'autrui autre chose qu'un reflet des mérites qu'ils se connaissent (2). C'est là le péché mignon de Victor Hugo, qui a été le plus personnel des poètes et le plus subjectif des critiques.

§ 13. — La critique.

Ce n'est pas que sa critique manque d'intérêt, ni de valeur, comme du reste celle des créateurs, en général. C'est un lieu commun que de récuser les artistes comme critiques, et c'est une erreur. Le tout est de savoir mettre à profit leurs indications. C'est ainsi qu'il vaut mieux visiter les Salons avec un sculpteur ou un peintre qu'avec un esthéticien de profession. L'artiste commencera sans doute par nous faire voir son œuvre, en nous laissant en partie le soin de deviner qu'elle est peut-être un chef-d'œuvre ; il nous fera remarquer ensuite les qualités des membres de son

(1) Vacquerie, *Mes premières années de Paris*, p. 41-44.
(2) André Chénier dit, dans ses *Cyclopes littéraires :*

Se louant dans autrui, tout poète le nomme
Le premier des mortels, un héros, un grand homme.

Ed. G. de Chénier, II, 150.

groupe, les défauts de ceux qui ne sont pas de sa coterie, etc. Mais en revanche, il nous révélera certains procédés qu'on ne peut connaître, ni reconnaître, si l'on n'est pas de la partie; surtout, s'il ne nous donne pas toujours la vérité, ni toute la vérité, il nous aidera à la découvrir nous-mêmes, en affinant notre esprit critique. — Et puis, comment refuser aux créateurs le droit de juger les autres, si l'on songe que ce serait du même coup enlever à l'histoire de la critique Aristote, Horace, Pascal, Corneille, Boileau, Molière, Racine, Voltaire, Gœthe, Chénier, Lamartine et Victor Hugo lui-même?

Il est beaucoup question, dans la *Préface*, de la critique en général, de certains critiques en particulier. On sent percer toujours de l'éloignement pour le genre, de l'animosité contre ceux qui le traitent. Ces sentiments de Victor Hugo ont été en croissant; plus son autorité augmentait, plus il a développé ce qu'il indique plus ou moins prudemment dans la *Préface*.

La critique le trouble et l'inquiète: il se demande ce qu'elle laissera subsister de son œuvre, et le ton d'assurance tranquille, affecté pour faire lui-même la réponse, dénote une appréhension secrète (1). Ce n'est pas la valeur de son œuvre qui lui cause cette gêne, mais bien la médiocre estime en laquelle il tient ses juges. Il est incontestable que Victor Hugo méconnaît la critique dans son ensemble. Il a crayonné en marge d'un exemplaire des *Profils et Grimaces* de Vacquerie, la caricature d'un classique, fidèle image de la critique telle qu'il se la figure: personne vieillotte, entichée de modes surannées, à la pose prétentieuse, à la lèvre

(1) Barbou, *Victor Hugo, sa vie*, fac-simile d'une lettre, en tête du volume.

méprisante, contente d'elle-même, mécontente d'autrui, aux oreilles longues et pointues, au front étroit (1). C'est bien à elle qu'il songe, lorsqu'il compose pour une grande cantatrice, très belle, et d'autant plus mal reçue par deux vieilles sorcières, ce quatrain, qui est un apologue :

Un rossignol rendait visite à des chouettes,
Si souvent, qu'à la fin, — notez ceci, poètes, —
Ces monstres s'écriaient : « le vilain animal !
Comme il est ennuyeux, et comme il chante mal (2) ! »

C'est encore elle qu'il vise, d'une façon plus lyrique, dans le *Désintéressement* de *la Légende des Siècles :* tous les pics des Alpes entourent le plus élevé, le plus beau d'entre eux, le Mont Blanc, et chantent ses louanges :

Il est plus haut, plus pur, plus grand que nous ne sommes,
Et nous l'insulterions, si nous étions des hommes.

L'envie en effet lui semble l'inspiratrice dominante de la critique, et son fondement, c'est l'ignorance. Ses juges sont à ses yeux des ennemis, et ces ennemis attaquent ses livres sans les lire (3).

Ceux d'entre eux qui ont de la conscience n'ont qu'une science vaine ; même un Taine, avec toute son application, avec sa théorie de la race, du milieu et du moment, fait sourire Victor Hugo, tant il lui semble puéril avec les conséquences que sa critique minutieuse tire d'un fait insignifiant (4).

(1) Barbou, *Victor Hugo et son temps*, p. 101.
(2) Rivet, p. 226.
(3) *Id.* p. 214. — Le poète n'a qu'un tort : il généralise un fait qui se produit quelquefois; cf. David d'Angers, p. 69.
(4) Stapfer, *les Artistes*, p. 67-68.

Toutes les critiques lui semblent erronées, qu'elles visent à la science, ou qu'elles veuillent simplement instruire en amusant. Si les feuilletons s'occupent de lui, il se sent « livré aux bêtes »; plus l'article est long, plus il est mauvais : c'est alors « de la bêtise au mégascope ». Le plus grand des critiques-journalistes, Sainte-Beuve, n'est pour l'irascible poète qu'un *scolopendre* (1) !

Et pourtant le journal n'est pas son plus grand ennemi. Nous devons reconnaître que, de toutes les critiques, celle qui lui inspire le plus d'horreur, c'est la critique universitaire, qu'il personnifie dans la Sorbonne, et contre laquelle il a fait tout un livre :

A quoi rêvait Sorbon, quand il fonda ce cloître
Où l'on voit mourir l'aube, et les ténèbres croître (2) ?

Si nous ne voulions pas comprendre de bonne grâce, et nous reconnaître, si nous refusions de dire comme l'Acaste du *Misanthrope*,

C'est nous-mêmes, Messieurs, sans nulle vanité,

P. de Saint-Victor nous expliquerait l'apologue, et nous montrerait que Victor Hugo avait retrouvé « cette victorieuse mâchoire d'âne » avec laquelle Samson tua

(1) *Lettres à Lamartine*, p. 59-60 ; J. Claretie, *Le Temps*, 3 septembre 1896.

(2) *L'âne*, poésie, XIII, 260 et passim. Sur la valeur de l'enseignement de la Sorbonne, juste à l'époque de la préface, cf. Gréard, *Nos adieux à la vieille Sorbonne*, ch. IV, les temps nouveaux, p. 219-231. — L'animosité de Victor Hugo a toujours admis des exceptions. En 1840, il dîne chez Victor Cousin, ministre de l'Instruction publique (David d'Angers, p. 167). Mais cette haine date de loin ; elle remonte au moins jusqu'en 1825 : cf. sa *Correspondance*, p. 51.

millePhilistins (1). C'était nous, en effet, qu'il haïssait, autrefois, comme les ennemis-nés de tout ce qui passe la mesure : « les génies sont peu universitaires ; qui plus est, ils manquent de platitude (2). » Sa haine se concentrait sur le critique type de cette école, sur Nisard, et l'on sait jusqu'où est allé Victor Hugo dans l'invective (3). De même que Robespierre ne pardonnait pas à Camille Desmoulins « d'avoir commenté Tacite », Hugo ne pouvait oublier que Nisard avait commenté Claudien, Lucain, Stace, à son détriment (4).

En bonne conscience, Victor Hugo a eu des torts dans cette querelle : je ne les dissimule pas. En revanche, il faut reconnaître que les erreurs de la critique envers Victor Hugo ont été bien plus sérieuses, et qu'en somme c'est elle qui a commencé ; elle serait même allée fort loin dans l'attaque, s'il fallait admettre qu'on a voulu, pour de simples raisons littéraires, l'assassiner, le provoquer en duel ; qu'on lui a écrit des lettres anonymes, etc. (5). Dans ce procès, ne consultons que les pièces signées par les parties.

La critique a été trop souvent partiale et hostile (6). Trop souvent des dissentiments politiques ont pesé sur les opinions littéraires, depuis le révolutionnaire qui attaque Hugo à ses débuts, parce que à ce moment le

(1) *Victor Hugo*, p. 325. — C'était du reste toute espèce d'enseignement qu'il attaquait, aussi bien clérical que laïque. *Contemplations*, I, 53.

(2) *William Shakespeare*, p. 282.

(3) *Art d'être grand-père*, le poème du Jardin des plantes. (Poésie, XII, 62-63).

(4) *Depuis l'exil*, IV, 346.

(5) Lesclide, p. 72-73.

(6) Cf. Biré, *l'Année 1817*, p. 189-190.

romantisme se confond avec le royalisme (1), jusqu'à ce critique impérialiste qui poursuit dans le chanteur des *Rues et des Bois* le justicier des *Châtiments* (2). Que penser de ces polémiques qui n'ont plus rien de littéraire, de ces polémistes qui n'ont plus rien du littérateur, qui abandonnent l'auteur pour attaquer l'homme, qui prétendent qu'il a été peureux, féroce, sadique, etc. (3)? Victor Hugo a donné depuis longtemps la vraie formule de ce genre-là dans son chapitre intitulé : Zoïle aussi éternel qu'Homère (4). Victor Hugo a fini par gracier, pour ce genre de délit, même les universitaires ; il a eu là un mérite rare, car, s'il pardonnait, il n'oubliait pas : « tout s'efface, excepté les blessures (5) ».

On comprend mieux maintenant pourquoi Victor Hugo trouve mesquine la recherche des défauts, féconde et grande la mise en valeur des beautés, désagréables et inutiles les réquisitoires, doux et réconfortants les plaidoyers. Le genre de critique qu'il admet, c'est la lettre où Eugène Sue lui explique à lui-même les beautés de *Notre-Dame de Paris* (6). Il ne comprend le jugement littéraire que comme une paraphrase des beautés, ainsi qu'il l'a tenté lui-même dans son livre sur Shakespeare, ainsi que l'a essayé le seul critique que Victor Hugo ait jamais aimé : Paul de Saint-Victor. On sait jusqu'où Victor Hugo poussait l'admiration pour « ce

(1) Mémoires de Barrère, IV, 253.
(2) Lesclide, p. 282.
(3) Viel-Castel, *Mémoires*, I, 43, 167, 109.
(4) *William Shakespeare*, p. 268.
(5) *Victor Hugo raconté*, I, 115.
(6) *Livre d'Or*, p. 119. — C'est encore ce qu'il écrit à David, en 1828 : « N'oubliez pas que personne ne vous admire plus que moi, parce que personne ne vous aime davantage. » David d'Angers, p. 39.

noble esprit et ce grand talent », pour celui à qui il disait : « on écrirait un livre rien que pour vous faire écrire une page (1) ». En un mot, l'exégèse que Victor Hugo approuve, c'est celle de Seide commentant Mahomet ; or, comme le reconnaît Saint-Victor, Seide est toujours plus Mahométan que Mahomet (2). Il est vrai que ce genre de critique a un grand mérite : il ne crispe pas les nerfs du poète qui n'est plus mis sur la sellette, mais sur un piédestal : il a même du bon, à condition qu'il ne soit pas seul de son espèce ; si tous les critiques se changeaient en thuriféraires, ce serait bien fade, et bien dangereux. Pour l'épanouissement du génie, il ne faut pas la serre chaude, avec sa température uniforme et délétère, mais bien le plein air, plus tonique, avec ses alternatives de chaud et de froid, de rayons de soleil et d'orages.

Sans doute, la critique, quand elle s'adresse à l'auteur lui-même, doit être avant tout d'une correction, d'une courtoisie diplomatiques : elle doit parler un langage mesuré, car, auprès de cette puissance, le poète-roi, elle est le représentant d'une autre puissance : l'opinion publique. Pourtant, en règle générale, la critique ne parle pas à l'auteur, mais aux lecteurs. Le vrai critique est un professeur qui, sur les œuvres des créateurs, fait un cours à ses étudiants, les gens lettrés.

(1) Asseline, p. 250. — P. Lacroix, qui cite ce mot dans sa note en tête du *Victor Hugo* de P. de Saint-Victor, ajoute que la correspondance de Hugo fera mieux connaître encore la profondeur de leur amitié.

(2) *Victor Hugo*, p. 19. — Du temps de la ferveur romantique, quand on aimait à découvrir des harmonies préétablies dans le nom du Maître, on aurait remarqué que le nom du dévot et celui de son Dieu, se soudaient naturellement : Paul de Saint-Victor-Hugo.

Il ne doit donc rien autre chose à l'auteur que ce qu'il doit à ses auditeurs : le souci de la vérité, l'intelligence des beautés, le respect du génie, sans indulgence partiale pour les taches dudit génie.

Nous voilà très loin des protestations de la *Préface*, surtout si l'on veut bien en comprendre les exigences à l'aide des prétentions qui vont bientôt suivre, comme corollaires. La théorie de la *Préface* va se développer logiquement, et aboutir à l'axiome connu : « Admirer. Etre enthousiaste. Il m'a paru que dans notre siècle cet exemple de bêtise était bon à donner.... Quant à moi, qui parle ici, j'admire tout comme une brute (1). »

Il ne faut pas prendre ce mot pour une boutade ; c'était une habitude d'esprit chez Victor Hugo, une manie d'artiste en face de la nature (2), qu'il gardait en présence des œuvres littéraires, ou, si l'on aime mieux, qu'il recommandait aux lecteurs de son œuvre. Le conseil n'est peut-être pas très mauvais, lorsqu'il s'adresse aux esprits simples, qui, faisant généralement de piètre critique, gagneraient beaucoup en somme à admirer tout, plutôt que de dénigrer à tort et à travers. On peut même ajouter que le principe de Victor Hugo pourrait encore se défendre à coups d'autorités. Il y a en musique toute une école qui reprend et pratique le conseil du poète (3). En littérature, de grands esprits ont pensé ainsi. Tout en reconnaissant que la critique a des droits, et qu'il ne faut pas admirer sans discernement, quand il s'agit de simples talents, G. Sand admet que

(1) *William Shakespeare*, p. 296.
(2) *Victor Hugo en Zélande*, p. 45 ; Lesclide, p. 135.
(3) Sur les Wagnériens, cf. Saint-Saens, *Harmonie et mélodie*, 2e éd., pp. XVI-XIX.

la critique doit abdiquer devant le génie : « J'aime cette audace d'enthousiasme, et pour mon compte je l'accepte de tout mon cœur. Il y a longtemps que je pense qu'il faut mettre au premier rang les œuvres qui ont *le plus de qualités*, et au dernier celles qui ont *le moins de défauts*. La critique sérieuse respectera la cendre des morts illustres. La postérité ira de plus en plus effaçant de son contrôle les défauts des maîtres, quand il s'agira d'enregistrer leurs qualités (1). »

Et si l'on trouve que George Sand est trop romantique pour pouvoir servir de caution, je citerai Boileau : il traduit le chapitre où Longin prouve qu'il faut préférer le sublime avec ses défauts à la perfection dans la médiocrité, et il en adopte les conclusions, puisque dans sa huitième réflexion critique sur ce chapitre, il ne contredit pas cette théorie. Je citerai surtout Racine qui, dans la préface d'*Iphigénie*, répète aux amis de Perrault les sages paroles de Quintilien, disant des anciens : « Il faut être extrêmement circonspect et très retenu à prononcer sur les ouvrages de ces grands hommes, de peur qu'il ne nous arrive, comme à plusieurs, de condamner ce que nous n'entendons pas. Et s'il faut tomber dans quelque excès, encore vaut-il mieux pécher en admirant tout dans leurs écrits, qu'en y blâmant beaucoup de choses. » Victor Hugo n'avait-il pas le droit d'approprier aux modernes ce qui, appliqué aux anciens, paraissait bon à Quintilien, à Longin, à Boileau, à Racine ?

Seulement (et malgré l'apparente naïveté de cette remarque, il faut bien le dire),il ne suffit pas d'être une brute pour savoir admirer. Victor Hugo ne va pas jus-

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1864.

qu'à donner d'un mot connu cette paraphrase : heureux les pauvres d'esprit, car le royaume des poètes est leur domaine. — Pour bien admirer, il faut d'un côté ne pas plus *juger* qu'une brute, et de l'autre *sentir* supérieurement ; en un mot, il faut être un artiste passif : c'est ce que Hugo écrit à quelqu'un qui avait compris *l'Homme qui rit :* « La critique n'existe qu'à la condition d'être aussi la philosophie. Vous la comprenez, vous. Pourquoi ? Parce que vous êtes un poète, parce que vous êtes un artiste, parce que vous êtes un écrivain (1). » C'est encore ce qu'il développe à un ami qui avait jugé supérieurement *les Travailleurs de la mer :* « Tu as tout bonnement écrit six pages exquises. La dernière est grande et belle. Tu fais dignement la forte explication du *Moïse* : « Tu es le génie, et tu exprimes Dieu. » Cela est superbe. Et tout ce que tu dis de la langue et du style, c'est neuf, vrai, et savant. C'est de la haute critique, de la critique d'artiste et de poète. Le poète est le premier des critiques, de même qu'il est le premier des philosophes ; il sait le fond de l'art et la loi de l'idéal. Quelle belle analyse tu fais des *Travailleurs de la mer*, au triple point de vue : sujet, composition et style. En quelques mots tout est dit. Je fais plus que te remercier, je te félicite (2). »

Il reste, pour comprendre toute sa pensée, à rapprocher de la critique, telle qu'il l'a définie, admise, aimée, celle qu'il fait lui-même sur les autres.

On a déjà remarqué que ses jugements sur autrui ne sont que des manifestations de son opinion sur lui-

(1) H. Lucas, p. 119-120.
(2) Asseline, p. 258-259.

même (1), une contemplation, une vision de l'œil intérieur, plutôt qu'un rayon lumineux s'extériorisant (2). Il faut ajouter, avec M. Renouvier, que, quand il y a presque identité entre l'image extérieure et la vision intime, Victor Hugo écrit des pages qui dépassent en valeur, en rendu, *tout* ce qu'on a pu écrire de plus beau dans les annales de la critique (3).

Il faut aussi distinguer entre la critique épistolaire de Victor Hugo, relevant uniquement du panégyrique à brûle pourpoint, et ses véritables jugements intimes, entre amis, où la fameuse recherche féconde des beautés fait place à une âpre poursuite des défauts. Pour établir la comparaison, il suffit de prendre d'abord deux jolies lettres à Lamartine, la première, du 14 mai 1838 : « Vous avez fait un grand poème, mon ami. *La Chute d'un ange* est une de vos plus majestueuses créations. Quel sera donc l'édifice si ce ne sont là que les bas-reliefs ! Jamais le souffle de la nature n'a plus profondément pénétré et n'a plus largement remué de la base à la cime, et jusque dans les moindres rameaux, une œuvre d'art ! Je vous remercie des belles heures que je viens de passer tête à tête avec votre génie. Il me semble que j'ai une oreille faite pour votre voix. Aussi je ne vous admire pas seulement du fond de l'âme, mais du fond du cœur. Car lorsqu'on chante comme vous savez chanter, produire c'est charmer, et lorsqu'on écoute comme je sais écouter, admirer c'est aimer. A vous donc *ex imo pectore.* » La seconde lettre, du 22 avril 1856, est plus curieuse encore, puisqu'elle est un accusé

(1) Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, p. 204.
(2) E. Faguet, p. 193.
(3) Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, p. 173-181.

de réception des deux premiers numéros du *Cours de Littérature* : « Peut-être me lisez-vous en ce moment, et je suis fier. Mais ce qui est certain, c'est que je vous lis, et je suis heureux. Nos âmes sont diverses, mais nos cœurs se touchent ; vous le dites et je le sens. Il y a entre nous une sorte de fraternité haute et douce. Ces belles pages poignantes, grandes et tendres, que je viens de lire, me laissent un rayon dans la pensée et une larme dans les yeux. A toujours (1). » Victor Hugo était certainemnnt sincère en écrivant ces jolis madrigaux ; il était au moins aussi sincère en lardant Lamartine, dans des conversations privées : le poète des *Méditations* est sans doute couvert de fleurs, mais de fleurs de rhétorique, qui dissimulent mal deux mots très pointus : Lamartine n'est plus qu'un *Racine réussi* (et l'on sait ce que cela veut dire pour Victor Hugo), que *le poète du passé* (2). Du coup, voilà un génie encombrant jeté par-dessus bord, et la place déblayée pour le poète des temps modernes. Au fond, il n'aimait pas beaucoup ses confrères. On raconte qu'un jour, à Guernesey, il fit la rencontre d'un âne qui se mit à braire, comme s'il demandait quelque chose ; rentré chez lui, racontant l'histoire à ses hôtes, il ajoute en souriant : « Pourvu qu'il ne soit rien arrivé là-bas à l'Académie.— Pourquoi donc ? — Mais cet âne avait l'air de solliciter ma voix (3). »

En somme, sa critique n'a pas été plus féconde que tant d'autres, justement parce qu'au début elle a été surtout négative. Autour de lui, on veut détruire, faire

(1) *Lettres à Lamartine*, p. 159-160, 276-277.
(2) Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, II, 383, sqq.
(3) Lesclide, p. 255.

CONCLUSION

Malgré tous ces mérites, la *Préface* ne donne pas toujours, ni à tous, l'impression de quelque chose de définitif, d'immuable. Tandis qu'on ne se figure pas Boileau changeant une seule théorie, un seul vers de son *Art poétique*, vingt ans après la première édition, Victor Hugo au contraire, en soulignant lui-même la contingence de ses pensées, en faisant remarquer qu'il donne là *ses idées actuelles* , et qu'il ne s'engage pas pour l'avenir, nous autorise à poser cette question : si, au lieu d'écrire d'abord la *Préface*, Victor Hugo avait commencé par composer une bonne partie de son œuvre ; si, par exemple, il n'avait donné ses vues sur l'art qu'après *les Burgraves*, n'aurions-nous pas eu tout autre chose que ce que nous avons, et quelque chose de meilleur ?

D'abord le côté purement romantique de la *Préface*, les provocations aux pseudo-classiques et même aux vrais classiques, les concessions aux Jeune-France, faites aux dépens du bon goût, tout cela eût plus ou moins disparu. Car nul au fond n'a été moins romantique que Victor Hugo, c'est-à-dire, nul n'a moins sacrifié que lui aux idoles du romantisme. Il n'a jamais

admis les extravagances de son parti, simplement destinées à effarer les Philistins : ainsi il n'a jamais porté l'uniforme romantique (1). Pas plus qu'il ne s'est jamais laissé emprisonner dans une illusion vieillie, politique ou religieuse, il ne s'est pas éternisé dans le romantisme, quand le romantisme a commencé à sentir le renfermé, comme toutes les petites chapelles, littéraires et autres (2). Victor Hugo n'est pas resté romantique, parce qu'un vrai poète ne reste pas négatif ; parce qu'après avoir jeté bas le pseudo-classicisme, et nettoyé l'opinion publique, il a suivi le libre cours de son génie, sans plus se préoccuper d'être la contre-partie de ce qui avait existé avant lui Il a été romantique, tant que le romantisme a été nécessaire, comme on est révolutionnaire tant que la révolution est utile ; puis on essaye de faire vivre quelque chose de nouveau.

La *Préface*, écrite en 1843, n'eût donc plus été romantique dans le sens étroit du mot. Victor Hugo aurait été davantage lui-même ; grandi, il aurait pu mesurer plus exactement la taille de ses prédécesseurs. On aurait vu disparaître l'influence de Chataubriand et de son catholicisme esthétique, qui nous ont valu surtout des erreurs historiques. Les théories sur le vers, plus développées, nous eussent donné la chose qui nous manque le plus : une versification écrite par un grand poète. L'histoire du grotesque eût été plus raisonnée, ses limites plus nettement tracées. Ici je ne fais plus une

(1) A Karr, *le Livre du bord*, I, 201 202.

(2) Il est impossible d'admettre le jugement de M. Brunetière : « Ce vieux romantique..., presque jusqu'au bout..., est demeuré l'homme de sa jeunesse, le poète des *Odes et Ballades*, et le romancier de *Notre-Dame de Paris.* » *Evolution de la poésie lyrique*, II, 148.

simple hypothèse : les théories artistiques de Hugo ont toujours été s'épurant, se rapprochant de la beauté idéale ; et je puis citer un fragment de ce qu'aurait été la *Préface*, écrite non plus au début, mais au milieu de sa carrière. En 1868, voici comment il définit le beau dans l'art, dans une discussion avec Arthur Stevens qui reconnaissait à Delacroix toutes les qualités : « Il les a toutes moins une, dit Victor Hugo ; il lui manque une des plus grandes, il lui manque ce qu'ont toujours cherché et trouvé les artistes suprêmes, peintres ou poètes, — la beauté. Il n'y a pas dans tout l'œuvre de Delacroix, en exceptant l'*Apparition des anges au Christ dans le jardin des Oliviers*, qui est à l'église Saint-Paul à Paris, et le torse de femme du *Massacre de Scio* qui est au Luxembourg, une seule femme vraiment belle. Il a l'expression, mais il n'a pas l'idéal. Les *Femmes d'Alger*, par exemple, cette orientale étincelante de lumière et de couleurs, sont le type de cette laideur exquise propre aux créations féminines de Delacroix. » Et comme Stevens réplique que l'expression seule constitue la beauté, qu'avec des éléments laids Delacroix atteint à une véritable beauté : « La beauté, non ; mais son éclair, répond Hugo. J'ai dit un jour à Madame Dorval un mot qu'elle a eu raison de s'approprier, et qui passe aujourd'hui pour avoir été dit sur elle par elle-même : — Vous n'êtes pas jolie, vous êtes pire. — Eh bien, ce mot, on peut l'adresser à toutes les femmes de Delacroix. On peut dire à ses odalisques, on peut dire à son *Ophélie*, on peut dire à sa *Marguerite*, on peut dire à sa *Médée*, on peut dire à sa *Mater dolorosa*, on peut dire à sa *Madeleine :* — Vous n'êtes pas belles, vous êtes pires. La ligne divine de la beauté apparaît lumineuse, mais brisée, sur vos visages ; vous êtes

l'éclair, c'est-à-dire l'éblouissante grimace du rayon. Ceux qui vous aiment ainsi, vous aiment malgré vous et malgré eux, et vous aiment éperdument, parce que le secret de votre charme est précisément dans ce qui pourrait les détacher de vous, Soyez fières, vous êtes irrésistiblement laides. *La Nuit* de Michel-Ange et les prodigieux séraphins du *Jugement dernier*, l'ange absolument superbe du *Tobie* de Rembrandt et la petite fille exquise de *la Ronde de nuit ;* puis, au-dessous de ces deux maîtres inaccessibles, *la Joconde* de Léonard de Vinci, *l'Antiope* du Corrège, *la Maîtresse* du Titien, les Vierges de Murillo ; puis , au-dessous encore, la Madeleine de *la Descente de croix* de Rubens, les nudités splendides de *la Fécondité* de Jordaens, *les Anges exterminateurs* de Frank Floris, l'*Hérodiade* de Quentin Metzis, les Vierges de Van Eyck, puis, sous un autre ciel de l'art, les femmes de Watteau et les patriciennes de Paul Veronèse, réalisent, dans les régions suprêmes de l'idéal, le type éternel de la beauté, et, du consentement unanime de tous les yeux, sont tranquillement sublimes. Vous, monstres de je ne sais quel sabbat de l'art, vous ensorcelez l'admiration. — Eh bien, mais cela suffit à un peintre, dit Stevens. — D'accord. Mais, alors, c'est un tout autre point de vue. Il s'agit de la beauté, de la beauté éternelle, multiple et variée pourtant, mais toujours reconnaissable pour le seul juge définitif qu'il y ait en art, la foule. Et remarquez que je n'ai pas nommé Raphaël. Raphaël, c'est la beauté froide (1). L'expression, surtout sur le visage

(1) Cette sévérité pour Raphaël ne s'expliquerait-elle point par un rapprochement plus ou moins conscient qui se fait dans l'esprit de Victor Hugo entre Raphaël et Racine? Au temps jadis on

monotone de ses madones, lui manque. Or, je ne veux ni l'expression sans la beauté, ni la beauté sans l'expression. Voilà donc ce qu'on pourrait dire aux femmes de Delacroix. Expression, oui ; beauté, non. Toutes sont peut-être l'idéal d'Eugène Delacroix, pas une n'est l'idéal de l'esprit humain. La passion est là, soit ; mais pourquoi pas le visage ? En quoi cela diminuerait-il le regard, que l'œil fût beau ? En quoi cela diminuerait-il le cri, que la bouche fût belle ? En quoi cela diminuerait-il la pensée, que le front fût grand (1) ? »

Il y a là un changement important depuis la *Préface*, ou, pour mieux dire, un vrai progrès. Mais, en dehors de ces modifications amenées par la maturité de l'âge et de l'esprit, la *Préface* n'en eût-elle pas subi d'autres, dues, celles-là, à l'action corrosive des années ?

Pour Victor Hugo, comme pour tout autre grand poète moderne, on s'est déjà posé cette question, assez insignifiante au fond : qu'est-ce qui restera de lui (2) ? On a aussi répondu que Victor Hugo subirait « l'outrage du temps, mais comme ses égaux, Homère, Dante et Shakespeare (3). »

aurait cru faire de la critique littéraire en disant : Raphaël est le Racine de la peinture, Racine est le Raphaël de la poésie, etc. — Si Victor Hugo ne le dit pas, il le pense peut-être. — Et puis il n'était pas grand expert en peinture. Cf. Rochefort, II, 65-66

(1) *Victor Hugo en Zélande*, p. 209-216.

(2) R. Rosières, dans la *Revue Bleue* du 2 décembre 1893, p. 711 et suivantes.

(3) Coppée, *Mon franc parler*, p. 223. Un autre, un poète, qui fut un ami et non pas un disciple du Maître, a mieux parlé encore : « Il y avait du Dieu en Victor Hugo. Hésiode a dit : « Les hommes sont des dieux mortels. » Pourquoi mortels ? Rien ne pourra ensevelir le nom de Victor Hugo. Il sera plus radieux au xxe siècle qu'au xixe siècle, car on vivra plus encore sous la lumière de sa poésie. » A. Houssaye, V, 317.

Il est toujours bien difficile de prédire ces choses-là, parce que, en littérature, il n'y a ni grands ni petits prophètes ; une assimilation est bien contestable : une idée est presque toujours trop précise ; l'image conviendrait peut-être mieux, pour laisser entrevoir les transformations futures, les changements de profil d'un monument aussi immense. La postérité commence déjà sur l'œuvre de Victor Hugo la lente érosion de la mer sur les falaises. Les éléments mous ou mal soudés se dissolvent, se désagrègent, et tombent à chacune de ces grandes marées humaines qui s'appellent une génération. Et peu à peu on voit s'amincir et se dresser plus fière que jamais, moins compacte, mais plus svelte et plus aérienne, l'ossature inébranlable, le granit, que recouvraient d'abord les parties faibles et périssables.

Eh bien, la *Préface* est, en somme, une des parties solides de l'œuvre de Hugo : c'est une de celles qui ont le mieux résisté : elle a perdu sans doute quelques-uns de ces éléments ruineux que j'ai signalés : dans son ensemble elle a soutenu à la fois l'effort du temps et de la critique.

Plus on l'étudie, plus on la trouve intéressante. On la croit généralement sortie, tout entière, d'un seul coup, de l'imagination du poète. Nous avons constaté au contraire, à l'analyse, que son principal mérite est d'avoir résumé tant d'efforts antérieurs, et de les avoir fait réussir. C'est là sa grande force, et c'est ce qui explique son influence, aussi forte dans l'avenir que ses racines sont lointaines dans le passé. Il faut lui demander, moins la révélation d'un esprit nouveau, que la condamnation et l'exécution de l'ancien régime littéraire. Nul n'a mieux vu cela, ni surtout ne l'a

mieux écrit, que Paul de Saint-Victor : « Cette grande révolution littéraire de 1830, que l'on calomnie aujourd'hui, et que, plus tard, on glorifiera, ne s'est pas faite, quoi qu'on en dise, contre les vrais chefs-d'œuvre de l'Ecole classique, mais contre les rhapsodies sans intelligence et sans goût qui faussaient leur tradition et corrompaient leur grand style. Ce qu'elle a détruit à jamais, c'est la tragédie de plâtre et de pacotille, c'est la comédie de convention et de lieux communs... On a comparé souvent l'avènement de l'Ecole nouvelle à l'invasion des barbares ; nous acceptons la comparaison. Là où passait Attila, l'herbe ne germait plus. Là où Victor Hugo a passé, ne repousseront plus les tristes chardons et les fleurettes artificielles des pseudo-classiques. Les réactions auront beau faire, elles ne restaureront pas leurs petits grands hommes ; elles ne nous ramèneront pas aux pensums et aux férules des vieilles poétiques. Ceci a tué cela (1) ! »

Seulement il ne faut pas prolonger la comparaison, ni pousser au sombre la *Préface*. Œuvre de jeunesse, écrite pour les jeunes gens, elle n'a pas perdu ce charme rayonnant dont parlait Théophile Gautier, surtout auprès de la jeunesse. Un de mes étudiants me disait qu'elle l'avait enthousiasmé, alors qu'il la lisait au collège, en cachette, bien entendu : peut-être était-ce par contraste avec les admirations traditionnelles de l'Université ; peut-être encore était-ce pour le ton cavalier que prend le critique débutant en parlant d'un passé qui ne lui semble qu'une vieillerie. Je supposerais plus volontiers que les jeunes gens aiment cette fraîcheur d'idées, de sentiments et d'images, qui

(1) *Victor Hugo*, p. 19-21.

plaît à quiconque n'est pas morose. Victor Hugo écrit la *Préface* avec la plume qui lui sert pour composer les *Chansons des rues et des bois* (1). On trouve en effet dans cette prose le charme particulier de ce recueil de vers. La *Préface*, dans sa prime jeunesse, avait la beauté du diable, et, chose rare, avec les années elle ne l'a pas perdue.

(1) Le rapprochement n'a rien d'artificiel : telle de ces pièces a été écrite en 1827 : *Chansons des rues*, p. 198.

TEXTE DE LA PRÉFACE

A MON PÈRE (1)

Que le livre lui soit dédie,
Comme l'auteur lui est dévoué (2).

Le drame qu'on va lire n'a rien qui le recommande à l'attention ou à la bienveillance du public.

(1) Sur la valeur professionnelle du général, cf. dans la *Revue Encyclopédique* du 15 avril 1892 le *Victor Hugo raconté par Alexandre Dumas*, col. 561 ; Albert Duruy, *Etudes d'histoire militaire sur la Révolution et l'Empire,* p. 136, 165-166. Pour les relations du père et de son fils, cf. *Victor Hugo raconté* , t. I, passim, et t. II, p. 97-98 ; E. Biré, *Victor Hugo avant 1830*, passim, notamment p. 447 et suivantes; enfin la *Correspondance*, p. 33-34, et 72.

Quant à l'influence du général sur l'esprit de notre poète, on peut lire la très curieuse « Etude d'atavisme » de M. Macé de Challes sur *les Ascendants de Victor Hugo*, dans *le Figaro*, numéros des 15 et 22 août 1888. En voici la conclusion : « Il semble que le prosateur dans Victor Hugo procède du père, et le poète de la mère. Le père lui a donné la ténacité vosgienne, etc.. » — Cf. Bondois, *Victor Hugo, sa vie, ses œuvres*, p. 9 —

(2) Dans le manuscrit on lit : « A mon père, mort le 29 janvier 1828.

Que ce livre lui soit dédié
Comme l'auteur lui fut dévoué. »

Puis V. Hugo biffe ce simili-distique, et ajoute en marge : « ôter ces deux lignes dans les réimpressions. »

Il n'a point, pour attirer sur lui l'intérêt des opinions politiques, l'avantage du *veto* de la censure administrative (1), ni même, pour lui concilier tout d'abord la sympathie littéraire des hommes de goût, l'honneur d'avoir été officiellement rejeté par un comité de lecture infaillible.

Il s'offre donc aux regards, seul, pauvre et nu, comme l'infirme de l'Evangile, *solus*, *pauper*, *nudus* (2).

12. V. Hugo a dédié ou consacré un grand nombre de ses poésies à son père, notamment, dans les *Odes et Ballades*, I, 137 :

Quoi ! toujours une lyre, et jamais une épée ! etc.

Cette ode a paru d'abord dans *la Muse Française*, t. I, p. 141, troisième livraison, septembre 1823. Elle était alors suivie d'une notice assez étendue sur les états de services du général Hugo, notice tirée du *Dictionnaire historique des généraux français*, par M. le chevalier de Courcelles.

(1) Le 3 janvier de cette même année 1827, Chateaubriand avait adressé au *Journal des Débats* une fort belle lettre sur la liberté de la presse et la censure ; cf. les *Débats* du 4 janvier 1827.

(2) Ce début ne figure pas dans le manuscrit qui commence ainsi : « Ce n'est pas sans quelque hésitation, etc. » ; il existe pourtant dans l'édition princeps — Il n'y a pas, à ma connaissance, ni à celle d'un pasteur et d'un prêtre consultés là-dessus, il n'y a pas dans tout l'Evangile d'infirme qui s'offre aux regards seul, pauvre et nu. On voit, aux *Actes des Apôtres*, ch. III, un infirme, qui est seul, à la porte *La Belle*, et qui est pauvre. V. Hugo, citant de souvenir, a peut-être commis une légère inexactitude ; à moins qu'il n'ait dans la mémoire ce passage de l'Apocalypse, ch. III, verset 17 : « vous dites : je suis riche, je suis comblé de biens, et je n'ai besoin de rien ; et vous ne savez pas que vous êtes malheureux, et misérable, et pauvre, et aveugle, et nu. » (Rapprochement communiqué par M. Etienne Knell.)

Ce n'est pas du reste sans quelque hésitation que l'auteur de ce drame s'est déterminé à le charger de notes et d'avant-propos. Ces choses sont d'ordinaire fort indifférentes aux lecteurs. Ils s'informent plutôt du talent d'un écrivain que de ses façons de voir ; et qu'un ouvrage soit bon ou mauvais, peu leur importe sur quelles idées il est assis, dans quel esprit il a germé. On ne visite guère les caves d'un édifice dont on a parcouru les salles, et, quand on mange le fruit de l'arbre, on se soucie peu de la racine.

D'un autre côté, notes et préface sont quelquefois un moyen commode d'augmenter le poids d'un livre et d'accroître, en apparence du moins, l'importance d'un travail ; c'est une tactique semblable à celle de ces généraux d'armée qui, pour rendre plus imposant leur front de bataille, mettent en ligne jusqu'à leurs bagages. Puis, tandis que les critiques s'acharnent sur la préface et les érudits sur les notes, il peut arriver que l'ouvrage lui-même leur échappe, et passe intact à travers leurs feux croisés, comme une armée qui se tire d'un mauvais pas entre deux combats d'avant-postes et d'arrière-garde.

Ces motifs, si considérables qu'ils soient, ne sont pas ceux qui ont décidé l'auteur. Ce volume n'avait pas besoin d'être *enflé*, il n'est déjà que trop gros. Ensuite, et l'auteur ne sait comment cela se fait, ses préfaces, franches et naïves, ont toujours servi près des critiques plutôt à le compromettre qu'à le

protéger (1). Loin de lui être de bons et de fidèles boucliers, elles lui ont joué le mauvais tour de ces costumes étranges qui, signalant dans la bataille le soldat qui les porte, lui attirent tous les coups et ne sont à l'épreuve d'aucun (2).

Des considérations d'un autre ordre ont influé sur l'auteur. Il lui a semblé que si, en effet, on ne visite guère par plaisir les caves d'un édifice, on

(1) Allusion probable à sa discussion si curieuse avec Hoffman dans les *Débats*, 14 juin, 26 et 31 juillet 1824, et à une attaque plus récente encore. Le 8 janvier 1827, les *Débats* publiaient, sous la signature J. V., un article sur la 3ᵉ édition des *Odes et Ballades* ; il y était surtout question des « petites préfaces de l'auteur », et cela se terminait ainsi : « Que M. Hugo, fidèle à son titre et à sa vocation de poète, interroge sa Muse, c'est-à-dire la voix secrète de sa conscience, et il pourra se fier à cet oracle. Qu'il cesse de s'abuser lui-même, en voulant éblouir les autres ; qu'il s'instruise, lui et ses mélancoliques amis ; qu'il apprenne à distinguer le vrai du faux, le sublime du gigantesque ; qu'il ne prenne plus le vertige pour de l'enthousiasme, et les points d'exclamation pour du génie ; et un si heureux naturel, dirigé par le bon sens, pourra bien n'être point perdu pour notre gloire littéraire. Qu'il se garde surtout d'exposer complaisamment, dans de petites préfaces, ce qu'il appelle ses principes, son système. Jeunes disciples des Muses nouvelles, vos *poétiques* ne prouvent rien. Soyez d'abord poètes ; nous verrons ensuite. » V. Hugo du reste ne tint pas rigueur au journal, qui publia le 9 février suivant son ode à la colonne Vendôme, et le 1er décembre 1827 un fragment de son *Ode sur Navarin*, en annonçant « que cette nouvelle production d'un talent original va être mise en vente chez Ambroise Dupont dans trois ou quatre jours, en même temps que son drame de *Cromwell*. »

(2) « Certainement M. Victor Hugo, avec sa prose éloquente, vigoureuse, mais trop tatouée et blasonnée d'images, avait écrit là des pages où se retrouve quelquefois la couleur effrénée de Rubens. » Labitte, *Etudes littéraires*, II, 321.

n'est pas fâché quelquefois d'en examiner les fondements. Il se livrera donc, encore une fois, avec une préface, à la colère des feuilletons. *Che sara sara* (1). Il n'a jamais pris grand souci de la fortune de ses ouvrages (2), et il s'effraye peu du *qu'en dira-t-on* littéraire. Dans cette flagrante discussion qui met aux prises les théâtres et l'école, le public et les académies, on n'entendra peut-être pas sans quelque intérêt la voix d'un solitaire *apprentif* (3) de nature et de vérité, qui s'est de bonne heure retiré du monde littéraire par amour des lettres, et qui apporte de la bonne foi à défaut de *bon goût*, de la conviction à défaut de talent, des études à défaut de science.

Il se bornera, du reste, à des considérations générales sur l'art, sans en faire le moins du monde un boulevard à son propre ouvrage, sans prétendre écrire un réquisitoire ni un plaidoyer pour ou

(1) « *Che sara, sara* est italien, et semble vouloir dire : advienne que pourra. Cette phrase aujourd'hui ne serait pas correcte, et je doute qu'elle l'ait jamais été. Il faudrait dire *cio* che sara, ou *quel* che sara. *Che* tout seul ne veut pas dire *ce qui*. » (Communication de M. de Tréverret, professeur à l'Université de Bordeaux.) Nous avons vu du reste dans l'introduction que V. Hugo connaissait seulement l'italien des îles.

(2) C'est peut-être beaucoup dire : cf. M. Biré, *Victor Hugo avant 1830*, p. 296-301.

(3) V. Hugo reproduit l'ancienne orthographe du mot, telle qu'il l'a trouvée dans la *Lettre de M. de Scudéry à l'illustre Académie*, lettre citée plus loin : « les estrangers croyroient que nos plus grands maistres ne sont que des apprentifs. » Ed. Gasté, p. 11.

contre qui que soit. L'attaque ou la défense de son livre est pour lui moins que pour tout autre la chose importante. Et puis les luttes personnelles ne lui conviennent pas. C'est toujours un spectacle misérable que de voir ferrailler les amours-propres. Il proteste donc d'avance contre toute interpétation de ses idées, toute application de ses paroles (1), disant avec le fabuliste espagnol:

Quien haga aplicaciones
Con su pan se lo coma (2).

A la vérité, plusieurs des principaux champions des « saines doctrines littéraires » lui ont fait l'honneur de lui jeter le gant, jusque dans sa profonde obscurité, à lui simple et imperceptible spectateur de cette curieuse mêlée (3). Il n'aura pas la fatuité

(1) Le lecteur, après avoir parcouru les notes de cette édition, se rendra compte lui-même de ce qu'il y a de plus ou moins bien fondé dans cette protestation.

(2) « Se trouve à la fin de la première fable d'Yriarte. Ces deux vers signifient mot à mot : Celui qui fera des applications, qu'il se le mange avec son pain — c'est-à-dire, qu'il garde cela pour lui, c'est son affaire. — Je pense bien que cette locution proverbiale existait longtemps avant 1782, année où parurent les *Fabulas literarias* de Tomas de Yriarte. » (Communication de M. de Tréverret.)

(3) Dès le début, c'est une habitude chez V. Hugo de parler de lui-même avec une modestie superbe. En mai 1824, il publie, sur l'*Eloa* d'Alfred de Vigny, une curieuse étude, qui se termine ainsi : « qu'il soit permis, en finissant, à l'auteur de cet article, de se féliciter de l'obscurité de son nom. Chose étrange ! les louanges si méritées que nous venons de donner à M. de Vigny, seront moins contestées de nos censeurs du jour, parce qu'elles ne lui viendront pas de l'un de ses émules de talent et

de le relever (1). Voici, dans les pages qui vont suivre, les observations qu'il pourrait leur opposer; voici sa fronde et sa pierre ; mais d'autres, s'ils veulent, les jetteront à la tête des Goliaths *classiques*.

Cela dit, passons.

Partons d'un fait. La même nature de civilisation, ou, pour employer une expression plus précise, quoique plus étendue, la même société n'a pas toujours occupé la terre. Le genre humain dans son ensemble a grandi, s'est développé, a mûri

de gloire. » Victor-M. Hugo, *La Muse Française*, 11e livraison.

(1) C'était déjà fait, et bien fait. Le 14 juin 1824, Hoffman avait fait paraître dans le *Journal des Débats politiques et littéraires,* sur les *Nouvelles Odes*, un article signé Z ; V. Hugo répondit par une lettre charmante et convaincante, insérée au no du 16 juillet suivant, et que j'ai longuement analysée dans mon Introduction. Rien n'est plus curieux que de lire la riposte sèche, impertinente, du critique rendu furibond par les solides raisons du poète : «... Ne sais-je pas que dans l'école romantique l'esprit se passe fort bien du bon sens ?... Un écrivain qui sera sans doute une grave autorité pour M. Hugo, le P. du Cerceau, Jésuite... etc. » Le mot de la fin surtout montrera jusqu'à quel point V. Hugo avait raison d'accuser, dans la préface, l'ancienne critique d'être *frivole* : Hoffman cite, en terminant, deux vers d'une strophe sur le *cauchemar* :

Ce monstre aux éléments prend vingt formes nouvelles,
Tantôt dans une eau morte il traîne son *corps bleu*,

et ajoute cette réflexion, qu'il croyait probablement très piquante : « Est-il beaucoup de journalistes qui se fussent refusé le plaisir de rire du *corps bleu* du cauchemar ? et n'avais-je pas le droit de m'écrier : « Corbleu ! ce n'est pas là du classique ? »

comme un de nous. Il a été enfant, il a été homme; nous assistons maintenant à son imposante vieillesse. Avant l'époque que la société moderne a nommée antique, il existe une autre ère, que les anciens appelaient *fabuleuse*, et qu'il serait plus exact d'appeler *primitive*. Voilà donc trois grands ordres de choses successifs dans la civilisation, depuis son origine jusqu'à nos jours. Or, comme la poésie se superpose toujours à la société, nous allons essayer de démêler, d'après la forme de celle-ci, quel a dû être le caractère de l'autre, à ces trois grands âges du monde, — les temps primitifs, les temps antiques, les temps modernes.

Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui (1). En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne. Il touche encore de si près à Dieu que toutes ses méditations sont des extases, tous ses rêves des visions. Il s'épanche, il chante comme il respire. Sa lyre n'a que trois cordes, Dieu, l'âme, la création ; mais ce triple mystère enveloppe tout, mais cette triple idée comprend tout. La terre est encore à peu près déserte. Il y a

(1) On voit que, à ce moment, V. Hugo accepte encore l'explication de la Genèse, et conçoit l'état d'esprit du premier homme, tel qu'il l'a décrit dans *le sacre de la femme* (*Légende des siècles,* I, 37). On trouvera une hypothèse scientifique sur cette littérature préhistorique dans l'étude de M. Létourneau : *l'Évolution littéraire dans les diverses races humaines.*

des familles, et pas de peuples, des pères et pas de rois. Chaque race existe à l'aise; point de propriété, point de loi, point de froissements, point de guerres. Tout est à chacun et à tous. La société est une communauté. Rien n'y gêne l'homme. Il mène cette vie pastorale et nomade par laquelle commencent toutes les civilisations, et qui est si propice aux contemplations solitaires, aux capricieuses rêveries. Il se laisse faire, il se laisse aller. Sa pensée, comme sa vie, ressemble au nuage qui change de forme et de route, selon le vent qui le pousse. Voilà le premier homme; voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique. La prière est toute sa religion, l'ode est toute sa poésie.

Ce poème, cette ode des temps primitifs, c'est la Genèse (1). Peu à peu cependant cette adolescence du monde s'en va. Toutes les sphères s'agrandissent; la famille devient tribu, la tribu devient nation. Chacun de ces groupes d'hommes se parque autour d'un centre commun, et voilà les royaumes. L'instinct social succède à l'instinct nomade. Le camp fait place à la cité, la tente au palais, l'arche au temple. Les chefs de ces naissants Etats sont bien encore pasteurs, mais pasteurs de peuples; leur bâton pastoral a déjà forme de sceptre. Tout s'arrête et se fixe. La religion prend une forme; les rites règlent la prière; le dogme vient encadrer le culte.

(1) Ces théories sont empruntées à Chateaubriand, dont le poète subit encore l'influence. Cf. *Victor Hugo raconté*, II, 99-100.

Ainsi le prêtre et le roi se partagent la paternité du peuple ; ainsi à la communauté patriarcale succède la société théocratique.

Cependant les nations commencent à être trop serrées sur le globe. Elles se gênent et se froissent ; de là les chocs d'empire, la guerre (1). Elles débordent les unes sur les autres ; de là les migrations

(1) *L'Iliade.* (Note de Victor Hugo.) — Cette note et les suivantes ont été ajoutées à la préface par le poète dans l'édition de 1828 ; mais elles ont été écrites, d'après le manuscrit, le 28 octobre 1827. On lit en tête cet avertissement :

Note sur ces notes.

« Ces notes ont été, comme l'avant-propos, arrachées à l'auteur. Il en est pourtant dans le nombre qui dépendent de la préface, qui en font partie intégrante, et qu'elle amenait naturellement avec elle ; celles-là, l'auteur ne regrette point de les avoir écrites. Toutes les autres, qui ne se rattachent qu'au drame, sont de trop. Il est peu de vers de cette pièce qui ne puissent donner lieu à des extraits d'histoire, à des étalages de science locale, quelquefois à des rectifications. Avec quelque bonne volonté, l'auteur eût pu facilement élargir et dilater cet ouvrage jusqu'à trois tomes in-8°. Mais à quoi bon faire, des quatre-vingts ou cent volumes * qu'il a dû lire et pressurer dans celui-ci, les caudataires de ce livre ? Ce qu'il prétend donner ici, c'est œuvre de poète, non labeur d'érudit. Après qu'on a exposé devant le spectateur la décoration du théâtre, pourquoi le traîner derrière la toile et lui en montrer les équipes et les poulies ? Le mérite

« * Sans compter tous les Mémoires sur la révolution d'Angleterre, *State Papers*, *Memoirs of the protectoral House*, *Hudibras*, *Acts of the Parliament*, *Eykon Basilikè*, etc., etc., l'auteur a pu consulter quelques documents originaux, les uns fort rares, les autres même inédits, *Cromwell politique*, pamphlet flamand, *el Hombre de demonio*, pamphlet espagnol, *Cromwell and Cromwell*, et le *Connaught Register*, qu'a bien voulu lui communiquer un noble pair d'Irlande, auquel il en adresse ici de publics remercîments. » (Note de Victor Hugo.) — Cette note ne figure pas dans le manuscrit.

de peuples, les voyages (1). La poésie reflète ces grands événements; des idées elle passe aux choses. Elle chante les siècles, les peuples, les empires. Elle devient épique, elle enfante Homère. Homère, en effet, domine la société antique. Dans cette société, tout est simple, tout est épique. La poésie est religion, la religion est loi. A la virginité du premier âge a succédé la chasteté du second. Une sorte de gravité solennelle s'est empreinte partout, dans les mœurs domestiques, comme dans les mœurs publiques. Les peuples n'ont conservé de la vie errante que le respect de l'étranger et du voyageur. La famille a une patrie; tout l'y attache; il y a le culte du foyer, le culte du tombeau (2).

poétique de l'œuvre gagne-t-il grand'chose à ces preuves testimoniales de l'histoire ? Qui doutera cherchera. Dans les productions de l'imagination, il n'est pas de pièces *justificatives.* La poésie fait peine à voir, ainsi hermétiquement enterrée sous des notes; c'est le plomb du cercueil.

On ne trouvera donc probablement pas dans ces notes ce qu'on y cherchera. Elles sont numériquement fort incomplètes. L'auteur les a tirées au hasard d'un amas énorme de déblais et de matériaux; il a pris, non les plus importantes, mais les premières venues. Peu propre à ce travail, il l'a fort mal fait. N'importe, les voilà telles qu'elles sont. On verra, après les avoir lues, qu'il eût mieux valu brûler tous ces copeaux. » (Note de Victor Hugo.)

(1) *L'Odyssée.* (Note de Victor Hugo.) — Dans le manuscrit original de la préface, quelques-unes de ces notes sont écrites, d'autres sont déjà imprimées, et sont probablement des fragments d'épreuves. Cf. A. Jullien, *le Romantisme*, p. 78.

(2) V. Hugo indique là une idée neuve qui ne devait trouver son plein développement que dans *la Cité Antique* de Fustel de Coulanges.

Nous le répétons, l'expression d'une pareille civilisation ne peut être que l'épopée. L'épopée y prendra plusieurs formes, mais ne perdra jamais son caractère. Pindare est plus sacerdotal que patriarcal, plus épique que lyrique (1). Si les annalistes, contemporains nécessaires de ce second âge du monde, se mettent à recueillir les traditions et commencent à compter avec les siècles, ils ont beau faire, la chronologie ne peut chasser la poésie ; l'histoire reste épopée. Hérodote est un Homère.

Mais c'est surtout dans la tragédie antique que l'épopée ressort de partout. Elle monte sur la scène grecque sans rien perdre en quelque sorte de ses proportions gigantesques et démesurées. Ses personnages sont encore des héros, des demi-dieux,

(1) En somme, V. Hugo se rapproche sensiblement des théories les plus récentes : « Les grandes cérémonies du culte... trouvaient dans le lyrisme un instrument approprié à leurs besoins. Le rôle naturel de la poésie chorale était d'animer ces grandes réunions, de leur prêter une âme et une voix, d'en exprimer les émotions. » (Croiset, *la Poésie de Pindare*, 2e édition, p. 103 ; cf. p. 165-166.) Comme restriction, il faut reconnaître que « les idées théologiques tiennent assurément une très grande place dans les œuvres des poètes lyriques. Mais... un Pindare n'est pour cela... un théologien : c'est un poète lyrique... Par métier, pour ainsi dire, il est tenu de partager la foi de la foule... Il ne faudrait pas exagérer d'ailleurs la rigidité de ces croyances nationales. » (Id., ibid., p. 138-140 ; cf. p. 168-174.) La seconde partie du jugement de V. Hugo paraît plus contestable encore : « tandis que l'épopée, de bonne heure séparée de la musique, raconte des aventures, la poésie lyrique chante des émotions. C'est une occasion présente qui l'éveille ; c'est un sentiment actuel et contemporain... qu'elle traduit par les accents qui lui sont propres. » (Id. ibid., p. 102.)

des dieux ; ses ressorts, des songes, des oracles, des fatalités ; ses tableaux, des dénombrements, des funérailles, des combats. Ce que chantaient les rhapsodes, les acteurs le déclament, voilà tout.

Il y a mieux. Quand toute l'action, tout le spectacle du poème épique ont passé sur la scène, ce qui reste, le chœur le prend. Le chœur commente la tragédie, encourage les héros, fait des descriptions, appelle et chasse le jour, se réjouit, se lamente, quelquefois donne la décoration, explique le sens moral du sujet, flatte le peuple qui l'écoute. Or qu'est-ce que le chœur, ce bizarre personnage placé entre le spectacle et le spectateur, sinon le poète complétant son épopée (1) ?

Le théâtre des anciens est, comme leur drame, grandiose, pontifical, épique. Il peut contenir trente mille spectateurs ; on y joue en plein air, en plein soleil ; les représentations durent tout le jour. Les acteurs grossissent leur voix, masquent leurs traits, haussent leur stature ; ils se font géants, comme leurs rôles. La scène est immense. Elle peut représenter tout à la fois l'intérieur et l'extérieur d'un temple, d'un palais, d'un camp, d'une ville. On y déroule de vastes spectacles. C'est, et nous ne citons ici que de mémoire, c'est Prométhée sur sa montagne (2) ; c'est Antigone cherchant du sommet d'une tour son frère Polynice dans l'armée ennemie (*les*

(1) On sait de reste que toute cette explication du chœur est fausse.

(2) Cf. le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, v. 88 et suivants.

Phéniciennes) (1) ; c'est Evadné se jetant du haut d'un rocher dans les flammes où brûle le corps de Capanée (*les Suppliantes* d'Euripide) ; c'est un vaisseau qu'on voit surgir au port, et qui débarque sur la scène cinquante princesses avec leur suite (*les Suppliantes* d'Eschyle) (2). Architecture et poésie, là, tout porte un caractère monumental. L'antiquité n'a rien de plus solennel, rien de plus majestueux. Son culte et son histoire se mêlent à son théâtre. Ses premiers comédiens sont des prêtres ; ses jeux scéniques sont des cérémonies religieuses, des fêtes nationales.

Une dernière observation qui achève de marquer le caractère épique de ces temps, c'est que par les sujets qu'elle traite, non moins que par les formes qu'elle adopte, la tragédie ne fait que répéter l'épopée. Tous les tragiques anciens détaillent Homère (3).

(1) Euripide, *les Phéniciennes*, v. 156 et suiv. V. Hugo suppose à la pièce grecque un intérêt qu'elle ne présente pas : il pense que le spectateur aperçoit tout ce qu'Antigone décrit, Polynice en particulier : « qu'il est beau, sous ses armes d'or, ô vieillard, brillant de tout l'éclat des feux naissants du soleil ! »

(2) Rien ne permet de supposer cette mise en scène : cf. Patin : « la première scène de la tragédie nous les montre qui viennent de quitter leur vaisseau. » (*Tragiques grecs*, 1841, I, 163.) D'après Croiset (*Histoire de la littérature grecque*, III, 167, 193 et note), Eschyle aurait soigné le côté décors, sans que la chose pût, en quoi que ce fût, se rapprocher de la pratique actuelle. (Cf. id. ibid., III, 67-69.)

(3) N'y aurait-il pas là un souvenir du *Mémorial de Sainte-Hélène* ? « Homère... était poète, orateur, historien, législateur, géographe, théologien : c'était l'encyclopédiste de son époque. » (*Mémorial*, 7 mai 1816, I, 106.)

Mêmes fables, mêmes catastrophes, mêmes héros. Tous puisent au fleuve homérique. C'est toujours l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Comme Achille traînant Hector, la tragédie grecque tourne autour de Troie.

Cependant l'âge de l'épopée touche à sa fin. Ainsi que la société qu'elle représente, cette poésie s'use en pivotant sur elle-même. Rome calque la Grèce, Virgile copie Homère ; et, comme pour finir dignement, la poésie épique expire dans ce dernier enfantement.

Il était temps. Une autre ère va commencer pour le monde et pour la poésie.

Une religion spiritualiste, supplantant le paganisme matériel et extérieur, se glisse au cœur de la société antique, la tue, et dans ce cadavre d'une civilisation décrépite dépose le germe de la civilisation moderne. Cette religion est complète, parce qu'elle est vraie ; entre son dogme et son culte, elle scelle profondément la morale. Et d'abord, pour premières vérités, elle enseigne à l'homme qu'il a deux vies à vivre, l'une passagère, l'autre immortelle ; l'une de la terre, l'autre du ciel. Elle lui montre qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps ; en un mot, qu'il est le point d'intersection, l'anneau commun des deux chaînes d'êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels, la première partant de la pierre pour arriver à l'homme,

la seconde partant de l'homme pour finir à Dieu(1).

Une partie de ces vérités avait peut-être été soupçonnée par certains sages de l'antiquité, mais c'est de l'Evangile que date leur pleine, lumineuse et large révélation (2). Les écoles païennes marchaient à tâtons dans la nuit, s'attachant aux mensonges comme aux vérités dans leur route de hasard. Quelques-uns de leurs philosophes jetaient parfois sur les objets de faibles lumières qui n'en éclairaient qu'un côté, et rendaient plus grande l'ombre de l'autre. De là tous ces fantômes créés par la philosophie ancienne. Il n'y avait que la sagesse divine qui pût substituer une vaste et égale clarté à toutes ces illuminations vacillantes de la sagesse humaine. Pythagore, Epicure, Socrate, Platon, sont des flambeaux ; le Christ, c'est le jour.

Du reste, rien de plus matériel que la théogonie antique. Loin qu'elle ait songé, comme le christianisme, à diviser l'esprit du corps, elle donne forme et visage à tout, même aux essences, même aux intelligences. Tout chez elle est visible, palpable, charnel. Ses dieux ont besoin d'un nuage pour se

(1) Peut-être y a-t-il là une réminiscence du système de Pascal, l'homme placé entre deux infinis.

(2) La critique actuelle va plus loin ; cf. E. Havet, *Le Christianisme et ses origines :* « J'étudie le christianisme dans ses origines, non pas seulement dans ses origines immédiates, c'est-à-dire la prédication de celui qu'on nomme le Christ et de ses apôtres, mais dans ses sources premières et plus profondes, celles de l'antiquité hellénique, dont il est sorti presque tout entier, etc. » 2e édition, t. I, préface, p. v et suiv.

dérober aux yeux. Ils boivent, mangent, dorment. On les blesse, et leur sang coule ; on les estropie, et les voilà qui boitent éternellement. Cette religion a des dieux et des moitiés de dieux. Sa foudre se forge sur une enclume, et l'on y fait entrer, entre autres ingrédients, trois rayons de pluie tordue, *tres imbris torti radios* (1). Son Jupiter suspend le

(1) His informatum manibus jam parte politâ
Fulmen erat ; toto genitor quæ plurima cœlo
Dejicit in terras ; pars imperfecta manebat.
Tres imbris torti radios, tres nubis aquosæ
Addiderant, rutili tres ignis, et alitis austri, etc.

(*Enéide*, VIII, 426, sqq.)

C'est un souvenir de sa polémique avec Hoffman, auquel il oppose ce passage comme équivalent classique des locutions romantiques stigmatisées par le critique des *Débats* : « Virgile, dans sa belle peinture de l'*Antre des Cyclopes*, nous représente les compagnons de Vulcain occupés à mêler, pour forger la foudre, *trois rayons de pluie* et le BRUIT, *trois rayons de flamme*, et la PEUR. Voilà certainement une singulière fusion de réalités et d'abstractions, et ce n'est malheureusement pas du *Baal romantique* que les cyclopes de Virgile tiennent le secret de cette composition, où il n'entre pas moins d'éléments métaphysiques que d'éléments chimiques. » Tout jeune, son attention avait déjà été frappée par ces beautés étranges, puisque, pendant les trois années qu'il passa à la pension Cordier, de 1815 à 1818, il traduisit, entre autres morceaux de Virgile, précisément cet épisode :

Ils y mêlaient déjà l'éclair et le courroux,
Et trois rayons de grêle, et trois rayons de flamme,
Et le bruit, et la peur qui terrasse notre âme.

(*Victor Hugo raconté*, I, 233 ; cf. I, 210, et mon *Victor Hugo rédacteur du Conservateur littéraire*, II, 10.)

monde à une chaîne d'or (1) ; son soleil monte un char à quatre chevaux ; son enfer est un précipice dont la géographie marque la bouche sur le globe ; son ciel est une montagne (2).

Aussi le paganisme, qui pétrit toutes ses créations de la même argile, rapetisse la divinité et grandit l'homme (3). Les héros d'Homère sont presque de la même taille que ses dieux. Ajax défie Jupiter. Achille vaut Mars. Nous venons de voir comme au contraire le christianisme sépare profondément le souffle de la matière. Il met un abîme entre l'âme et le corps, un abîme entre l'homme et Dieu.

A cette époque, et pour n'omettre aucun trait de l'esquisse à laquelle nous nous sommes aventurés, nous ferons remarquer qu'avec le christianisme et par lui, s'introduisait dans l'esprit des peuples un

(1) Pour donner une idée des corrections et des ratures du manuscrit, je prends ce paragraphe, un des plus remaniés. V. Hugo avait écrit d'abord : *palpable, visible ;* il intervertit l'ordre des mots. Il avait mis : *son ciel est un Olympe ;* il biffe *Olympe*, et met : *une montagne*.

Il ajoute en marge : *ils boivent, mangent, dorment. — Sa foudre se forge sur une enclume, et l'on y fait entrer entre autres ingrédients trois rayons de pluie tordue.*

Il ajoute en interligne : *Cette religion a des dieux et des moitiés de dieux. — Son soleil monte sur un char à quatre chevaux.*

(2) Cf. Decharme, *Mythologie de la Grèce Antique*, p. 19 ; cf. *Iliade*, ch. VIII, v. 18 sqq.

(3) Cette parodie de la mythologie antique est due à l'influence de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, 2e partie, l. IV, ch. I : « le plus grand et le premier vice de la mythologie était d'abord de rapetisser la nature, etc. »

sentiment nouveau, inconnu des anciens et singulièrement développé chez les modernes, un sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse, la mélancolie (1). Et en effet, le cœur de l'homme, jusqu'alors engourdi par des cultes purement hiérarchiques et sacerdotaux, pouvait-il ne pas s'éveiller et sentir germer en lui quelque faculté inattendue, au souffle d'une religion humaine parce qu'elle est divine, d'une religion qui fait de la prière du pauvre la richesse du riche, d'une religion d'égalité, de liberté, de charité ? Pouvait-il ne pas voir toutes choses sous un aspect nouveau, depuis que l'Evangile lui avait montré l'âme à travers les sens, l'éternité derrière la vie ?

D'ailleurs, en ce moment-là même, le monde subissait une si profonde révolution, qu'il était impossible qu'il ne s'en fît pas une dans les esprits. Jusqu'alors les catastrophes des empires avaient été rarement jusqu'au cœur des populations : c'étaient des rois qui tombaient, des majestés qui s'évanouissaient, rien de plus. La foudre n'éclatait

(1) C'est le résumé de la théorie de Chateaubriand sur *le vague des passions*, dans *le Génie du Christianisme,* 2e partie, l. III, ch. IX. Mais cette théorie est-elle bien juste ? « Cette mélancolie inconnue aux anciens ne nous fut pas d'une digestion facile. Quoi ! disions-nous, Sapho expirante, Platon regardant le ciel, n'ont pas ressenti quelque tristesse ? Le vieux Priam redemandant son fils mort, à genoux devant le meurtrier, et s'écriant : « Souviens-toi de ton père, ô Achille ! » n'éprouvait point quelque mélancolie ? etc. » (Alfred de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, 1re lettre.)

que dans les hautes régions, et, comme nous l'avons déjà indiqué, les événements semblaient se dérouler avec toute la solennité de l'épopée. Dans la société antique, l'individu était placé si bas, que, pour qu'il fût frappé, il fallait que l'adversité descendît jusque dans sa famille. Aussi ne connaissait-il guère l'infortune, hors des douleurs domestiques. Il était presque inouï que les malheurs généraux de l'Etat dérangeassent sa vie. Mais à l'instant où vint s'établir la société chrétienne, l'ancien continent était bouleversé. Tout était remué jusqu'à la racine. Les événements, chargés de ruiner l'ancienne Europe et d'en rebâtir une nouvelle, se heurtaient, se précipitaient sans relâche et poussaient les nations pêle-mêle, celles-ci au jour, celles-là dans la nuit. Il se faisait tant de bruit sur la terre, qu'il était impossible que quelque chose de ce tumulte n'arrivât pas jusqu'au cœur des peuples. Ce fut plus qu'un écho, ce fut un contre-coup. L'homme, se repliant sur lui-même en présence de ces hautes vicissitudes, commença à prendre en pitié l'humanité, à méditer sur les amères dérisions de la vie. De ce sentiment, qui avait été pour Caton païen le désespoir, le christianisme fit la mélancolie.

En même temps naissait l'esprit d'examen et de curiosité (1). Ces grandes catastrophes étaient aussi

(1) Cette théorie semble imaginée pour faire antithèse à l'esprit de mélancolie, car l'esprit d'examen et de curiosité paraît bien antérieur à la naissance du christianisme. D'abord il est né

de grands spectacles, de frappantes péripéties. C'était le nord se ruant sur le midi, l'univers romain changeant de forme, les dernières convulsions de tout un monde à l'agonie. Dès que ce monde fut mort, voici que des nuées de rhéteurs, de grammairiens, de sophistes, viennent s'abattre, comme des moucherons, sur son immense cadavre. On les voit pulluler, on les entend bourdonner dans ce foyer de putréfaction. C'est à qui examinera, commentera, discutera. Chaque membre, chaque muscle, chaque fibre du grand corps gisant est retourné en tout sens. Certes, ce dut être une joie pour ces anatomistes de la pensée, que de pouvoir, dès leur coup d'essai, faire des expériences en grand ; que d'avoir, pour premier *sujet,* une société morte à disséquer.

Ainsi, nous voyons poindre à la fois et comme se donnant la main, le génie de la mélancolie et de la méditation, le démon de l'analyse et de la controverse. A l'une des extrémités de cette ère de transition est Longin (1), à l'autre saint Augustin. Il faut

le jour où le premier penseur a commencé à réfléchir. Ensuite la philosophie grecque ne doit pas grand'chose à l'Orient, ou aux doctrines orientales. Cf. Zeller, *La Philosophie des Grecs,* trad. Boutroux, t. I, p. 24 et suiv.

(1) Longin peut-il être considéré comme « le démon de l'analyse et de la controverse » ? Tel ne paraît pas être l'avis de Boileau qui l'avait beaucoup pratiqué : cf. toute la préface de sa traduction du *Traité du Sublime*, et la dissertation de Huet, t. III, p. 319 sqq. de l'éd. d'Amsterdam, 1729. — Cf. l'article Longin dans l'*Encyclopædia Britannica,* et surtout Egger, *Longini quæ*

se garder de jeter un œil dédaigneux sur cette époque où était en germe tout ce qui depuis a porté fruit, sur ce temps dont les moindres écrivains, si l'on nous passe une expression triviale mais franche, ont fait fumier pour la moisson qui devait suivre. Le moyen âge est enté sur le Bas-Empire.

Voilà donc une nouvelle religion, une société nouvelle ; sur cette double base, il faut que nous voyions grandir une nouvelle poésie. Jusqu'alors, et qu'on nous pardonne d'exposer un résultat que de lui-même le lecteur a déjà dû tirer de ce qui a été dit plus haut, jusqu'alors, agissant en cela comme le polythéisme et la philosophie antique, la muse purement épique des anciens n'avait étudié la nature que sous une seule face, rejetant sans pitié de l'art presque tout ce qui, dans le monde soumis à son imitation, ne se rapportait pas à un certain type du beau (1). Type d'abord magnifique, mais, comme il arrive toujours de ce qui est systématique, devenu dans les derniers

supersunt (1837). — Sur la philosophie de Longin et son éloignement pour les subtilités d'Origène et de Plotin, cf. Schardam, *Dissertatio de vitâ et scriptis Longini,* dans Egger, p. XIV sqq. V. Hugo du reste s'appuie sur une opinion très établie : cf. Egger, p. XXVIII sqq. Longin a été rangé parmi les « demi-chrétiens. » (Egger, p. XL-XLI.) Cf. l'article de Boissonade, dans la *Biographie Universelle,* cité par Egger, p. LI sqq.

(1) V. Hugo supprime, pour les besoins de sa thèse, le grotesque dans l'*Iliade* : « Thersitès... était louche et boiteux, et ses épaules recourbées se rejoignaient sur sa poitrine, et quelques cheveux épars poussaient sur sa tête pointue, etc. » Traduction Leconte de Lisle, p. 26.

temps faux, mesquin et conventionnel. Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créateur ; si c'est à l'homme à rectifier Dieu ; si une nature mutilée en sera plus belle ; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création ; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort ; si, enfin, c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet. C'est alors que, l'œil fixé sur des événements tout à la fois risibles et formidables, et sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique que nous observions tout à l'heure, la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient.

Aussi voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie ; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie.

Et ici qu'il nous soit permis d'insister ; car nous venons d'indiquer le trait caractéristique, la différence fondamentale qui sépare, à notre avis, l'art moderne de l'art antique, la forme actuelle de la forme morte, ou, pour nous servir de mots plus vagues, mais plus accrédités, la littérature *romantique* de la littérature *classique* (1).

— Enfin ! vont dire ici les gens qui, depuis quel-

(1) On voit que V. Hugo ne se faisait guère d'illusion sur la précision du mot *romantisme ;* il ne méritait donc pas les railleries d'Alfred de Musset : « nous n'avons jamais pu comprendre, ni mon ami Cotonet ni moi, ce que c'était que le *romantisme*, et cependant nous avons beaucoup lu, notamment des préfaces, car nous ne sommes pas de Falaise, nous savons bien que c'est le principal, et que le reste n'est que pour enfler la chose. » (*Lettres de Dupuis et Cotonet*, 1re lettre.) — On n'est pas encore très fixé sur le sens de ces deux mots, malgré l'article de Sainte-Beuve, et celui de M. Brunetière, dans ses *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 3e série : *Classiques et romantiques*.

Dans son *Evolution de la poésie lyrique* (Hachette, 1895), t. I, p. 172, M. Brunetière voit dans le romantisme le contraire du classicisme. Je trouve cette définition d'autant plus juste que je l'avais déjà donnée dans ma *Convention*, p. VII et passim. — Quel que soit le sens de ce mot, il est assez peu probable que V. Hugo ait pu déclarer, « dans la dernière partie de sa vie, qu'il ne l'avait jamais employé ». Cf. Soubies, p. 75.

que temps, nous *voient venir*, nous vous tenons ! vous voilà pris sur le fait ! Donc, vous faites du *laid* un type d'imitation, du *grotesque* un élément de l'art (1) ! Mais les grâces... mais le bon goût...

(1) « Oui sans doute, oui encore, et toujours oui ! C'est ici le lieu de remercier un illustre écrivain étranger qui a bien voulu s'occuper de l'auteur de ce livre, et de lui prouver notre estime et notre reconnaissance en relevant une erreur où il nous semble être tombé. L'honorable critique *prend acte*, telles sont ses textuelles expressions, de la déclaration faite par l'auteur dans la préface d'un autre ouvrage, que : « il n'y a ni *classique* ni *romantique* ; mais, en littérature comme en toutes choses, deux seules divisions, le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux *. » Tant de solennité à constater cette profession de foi n'était pas nécessaire **. L'auteur n'en a jamais dévié et n'en déviera jamais. Elle peut se concilier à merveille avec celle « qui fait du *laid* un type d'imitation, du *grotesque* un élément de l'art. » L'une ne contredit pas l'autre. La division du beau et du laid dans l'art ne symétrise pas avec celle de la nature. Rien n'est beau ou laid dans les arts que par l'exécution. Une chose difforme, horrible, hideuse, transportée avec vérité et poésie dans le domaine de l'art, deviendra belle, admirable, sublime ***, sans rien perdre de sa monstruosité **** ; et, d'une autre part, les plus belles choses du monde, faussement et systématiquement arrangées dans une composition artificielle, seront ridicules, burlesques, hybrides, *laides*. Les orgies de Callot, la *Tentation* de Salvator Rosa avec son épouvantable démon, sa *Mêlée* avec toutes ses formes repoussantes de mort et de carnage, le *Triboulet* de Bonifacio, le mendiant rongé de vermine de Murillo,

* Victor Hugo résume une idée de la préface des *Odes et Ballades* (1824) : « en littérature, comme en toute chose, il n'y a que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux. » (*Poésie*, I, 11.)

** Quel est ce critique étranger ? Je ne sais. M. le docteur O. Heuer, de l'Académie de Francfort, ne croit pas qu'il s'agisse de Gœthe ni de Bœrne.

*** C'est une allusion au mot bien connu de Voltaire sur Racine.

**** C'est la pure doctrine de Boileau, *Art Poétique*, ch. III, v. 1 et suiv.

Ne savez-vous pas que l'art doit rectifier la nature? qu'il faut *l'ennoblir*? qu'il faut *choisir* (1)? Les anciens ont-ils jamais mis en œuvre le laid et le grotesque? ont-ils jamais mêlé la comédie à la tragédie? L'exemple des anciens, Messieurs! D'ailleurs, Aristote... D'ailleurs, Boileau... D'ailleurs, La Harpe... (2). — En vérité (3)!

les ciselures où Benvenuto Cellini fait rire de si hideuses figures dans les arabesques et les acanthes, sont des choses laides selon la nature, belles selon l'art; tandis que rien n'est plus *laid* que tous ces profils grecs et romains, que ce beau idéal de pièces de rapport qu'étale, sous ses couleurs violâtres et cotonneuses, la seconde école de David. Job et Philoctète, avec leurs plaies sanieuses et fétides, sont beaux; les rois et reines de Campistron sont fort laids dans leur pourpre et sous leur couronne d'oripeau. Une chose bien faite, une chose mal faite, voilà le beau et le laid de l'art. L'auteur avait déjà expliqué sa pensée en assimilant cette distinction à celle du *vrai* et du *faux*, du *bon* et du *mauvais*. Du reste, dans l'art comme dans la nature, le grotesque est un élément, mais non le but. Ce qui n'est que grotesque n'est pas complet. » (Note de Victor Hugo.)

(1) V. Hugo se sépare de son maître, car on retrouve cette idée, que le poète semble considérer comme une pauvreté, dans Chateaubriand, lettre à Fontanes: « Les poètes, toujours cachant et choisissant, retranchant ou ajoutant..., se trouvèrent peu à peu dans des formes qui n'étaient plus naturelles, mais qui étaient plus belles que celles de la nature; et les artistes appelèrent ces formes *le beau idéal*. On peut donc définir le beau idéal *l'art de choisir et de cacher*. » (Ed. Didot, 1843, III, 294.)

(2) Cette haine pour la Harpe est un legs de Stendhal: « la lecture de Schlegel et de Dennis m'a porté au mépris des critiques français, la Harpe, etc. » (*Racine et Shakespeare*, p. 26-27.)

(3) Tout cela est un souvenir du *Conservateur Littéraire*. V. Hugo, protestant contre « l'ineptie ou l'ignorance » de la critique, ajoute: « Vous dites à un poète tout ce qui vous passe par la tête, vous lui dictez des arrêts, vous lui inventez des

Ces arguments sont solides, sans doute, et surtout d'une rare nouveauté. Mais notre rôle n'est pas d'y répondre. Nous ne bâtissons pas ici de système, parce que Dieu nous garde des systèmes. Nous constatons un fait. Nous sommes historien et non critique. Que ce fait plaise ou déplaise, peu importe! il est. — Revenons donc, et essayons de faire voir que c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique ; montrons que c'est de là qu'il faut partir pour établir la différence radicale et réelle des deux littératures (1). Ce n'est pas qu'il fût vrai de dire que la comédie et le grotesque étaient absolument inconnus des anciens. La chose serait d'ailleurs impossible. Rien ne vient sans racine ; la seconde époque est toujours en germe dans la première. Dès l'*Iliade*, Thersite et Vulcain donnent la comédie, l'un aux hommes, l'autre aux dieux (2). Il y a trop de nature et d'originalité dans

défauts ; s'il se fâche, vous citez Aristote, Quintilien, Longin, Horace, Boileau. » (II,372.)

(1) Tout ce passage, depuis *Enfin vont dire les gens*, etc., est écrit en marge dans le manuscrit.

(2) « Il parla ainsi, et la divine Héré aux bras blancs sourit, et elle reçut la coupe de son fils. Et il versait par la droite, à tous les autres dieux, puisant le doux nektar dans le kratère. Et un rire inextinguible s'éleva parmi les dieux heureux, quand ils virent Hêphaistos s'agiter dans la demeure. » (Traduction Leconte de Lisle, p. 19.)

la tragédie grecque, pour qu'il n'y ait pas quelquefois de la comédie. Ainsi, pour ne citer toujours que ce que notre mémoire nous rappelle, la scène de Ménélas avec la portière du palais (*Hélène*, acte I) (1) ; la scène du Phrygien (*Oreste*, acte IV) (2).

(1) LA VIEILLE FEMME.

Va-t'en : c'est moi que regarde le soin, étranger,
De ne laisser aucun Grec s'approcher de ces portes.

MÉNÉLAS.

Ah ! ne me touche pas : ne me repousse pas violemment.

LA VIEILLE FEMME.

C'est que tu ne fais pas attention à ce que je dis : c'est ta faute, etc.
(v. 443 sqq.)

(2) M. Croiset dit simplement : « Là se place l'épisode *presque* comique des terreurs de l'esclave phrygien, qui donne lieu à une monodie célèbre. » V. Hugo paraît pourtant avoir raison de trouver la scène entièrement comique, dans les vers suivants :

LE PHRYGIEN.

Partout la vie est plus agréable que la mort, pour les gens de bon sens.

ORESTE.

Est-ce que tu n'as pas crié à Ménélas de venir à son secours ?

LE PHRYGIEN.

C'est pour toi que je demandais de l'aide : car tu en étais le plus digne.

ORESTE.

C'est donc justement que la fille de Tyndare est morte ?

LE PHRYGIEN.

Très justement, même si elle avait eu trois gorges à couper.

ORESTE.

Par peur ta langue me flatte ; mais en dedans tu ne penses pas ainsi.

(Euripide, *Oreste*, v. 1509 sqq.)

Les tritons, les satyres, les cyclopes, sont des grotesques ; les sirènes, les furies, les parques, les harpies, sont des grotesques ; Polyphème est un grotesque terrible (1) ; Silène est un grotesque bouffon.

Mais on sent ici que cette partie de l'art est encore dans l'enfance. L'épopée, qui, à cette époque, imprime sa forme à tout, l'épopée pèse sur elle et l'étouffe. Le grotesque antique est timide, et cherche toujours à se cacher. On voit qu'il n'est pas sur son terrain, parce qu'il n'est pas dans sa nature. Il se dissimule le plus qu'il peut. Les satyres, les tritons, les sirènes sont à peine difformes. Les parques, les harpies sont plutôt hideuses par leurs attributs que par leurs traits ; les furies sont belles, et on les appelle *Euménides*, c'est-à-dire *douces*, *bienfaisantes* (2). Il y a un voile de grandeur ou de divi-

(1) Dans le neuvième chant de l'*Odyssée*, peut-être, mais non dans la onzième idylle de Théocrite :

> Je sais, gracieuse fille, pourquoi tu me fuis ;
> Parce que mon sourcil touffu couvre tout mon front,
> Etendu d'une oreille à l'autre, en une seule ligne.
> Un seul œil y apparaît, et largement mon nez s'étend sur [ma lèvre.
> Et pourtant, tel que je suis, je fais paître mille brebis, etc.

(2) « Dans la susdite préface, écrite d'ailleurs avec un grand talent, l'antiquité nous semblait comprise d'une assez étrange façon. On y comparait, entre autres choses, les Furies avec les sorcières, et on disait que les Furies s'appelaient Euménides, c'est à dire *douces et bienfaisantes*, ce qui prouvait, ajoutait-on, qu'elles n'étaient que médiocrement difformes, par conséquent à peine grotesques. Il nous étonnait que l'auteur pût

nité sur d'autres grotesques. Polyphème est géant ; Midas est roi ; Silène est dieu (1).

Aussi la comédie passe-t-elle presque inaperçue (2) dans le grand ensemble épique de l'antiquité. A côté des chars olympiques, qu'est-ce que la charrette de Thespis ? Près des colosses homériques, Eschyle, Sophocle, Euripide, que sont Aristophane (3) et

ignorer que l'antiphrase est au nombre des tropes. » (Alfred de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, première lettre.) — Des deux poètes, c'est le nôtre qui a raison : « Il y a dans cette dénomination plus qu'un euphémisme pieux, etc. » (Hild, article *Erynies*, dans la *Grande Encyclopédie*. Cf., du même auteur, *Etude sur les démons* (1881), p. 181-184.) — Sur les démêlés de Hugo et de Musset, cf. Vicomte de Spœlberch de Lovenjoul, *les Lundis d'un chercheur*, p. 239 et suiv. (C. Levy, 1894.)

(1) Sur les Silènes, simples génies des sources et des fleuves, cf. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 446-451.

(2) Dans une note sur le chapitre v de *la Poétique* d'Aristote, Egger proteste contre cette erreur : « Plus de cent poètes comiques, parmi lesquels Aristophane, Antiphane, Alexis, Ménandre, Philémon ; plusieurs milliers de comédies, parmi lesquelles tant de chefs-d'œuvre ; enfin, la définition si nette et si précise d'Aristote suffisent bien pour faire *apercevoir* dans l'antiquité cet élément du comique dont M. V. Hugo fait honneur au moyen âge et aux temps modernes ! » (5e édition, p. 82.) Cf. Labitte, *Etudes littéraires*, II, 320-323.

(3) Tel n'est pas l'avis de Musset, qui semble bien avoir raison : « Aristophane, vous le savez, est, de tous les génies de la Grèce antique, le plus noble à la fois et le plus grotesque, le plus sérieux et le plus bouffon, le plus lyrique et le plus satirique..... Dans quelle classification pourra-t-on jamais faire entrer les ouvrages d'Aristophane ? quelles lignes, quels cercles tracera-t-on jamais autour de la pensée humaine, que ce génie audacieux ne dépassera pas ? » Ibid. Cf. l'excellent livre de M. Jacques Denis, *la Comédie grecque*, Hachette, 1886.

Plaute (1)? Homère les emporte avec lui, comme Hercule emportait les pygmées, cachés dans sa peau de lion (2).

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales (3), autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen âge ; c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris. C'est lui, toujours lui, qui tantôt jette dans

(1) « Ces deux noms sont ici réunis, mais non confondus. Aristophane est incomparablement au-dessus de Plaute ; Aristophane a une place à part dans la poésie des anciens, comme Diogène dans leur philosophie.

« On sent pourquoi Térence n'est pas nommé dans ce passage avec les deux comiques populaires de l'antiquité. Térence est le poète du salon des Scipions, un ciseleur élégant et coquet sous la main duquel achève de s'effacer le vieux comique fruste des anciens Romains. » (Note de Victor Hugo.)

(2) Cette comparaison lui a semblé si bonne, qu'il l'a reprise dans *Hernani* :

> Des nains ! que je pourrais, concile ridicule,
> Dans ma peau de lion emporter comme Hercule.

(3) Cf. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas* (Halle, Niemeyer), notamment pp. 47-107.

l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoquera l'âpre génie de Dante et de Milton, tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot, le Michel-Ange burlesque (1). Si du monde idéal il passe au monde réel, il y déroule d'intarissables parodies de l'humanité. Ce sont des créations de sa fantaisie que ces Scaramouches, ces

(1) Dans son *Abecedario*, Mariette reconnaît sans doute que « il y a un... genre où Callot a excellé, c'est à représenter des sujets grotesques, dont le ridicule est si bien marqué qu'on ne se peut tenir de rire en les voyant. Lui-même était bien aise de s'égayer et de se délasser par ce moyen de ses occupations plus sérieuses ; il avait un génie singulier pour imaginer des postures, des physionomies, des habillements, des figures chimériques, toutes plus bizarres et plus burlesques les unes que les autres. » (*Abecedario*, p. 259-260, dans les *Archives de l'Art Français*, par de Chennevières et Montaiglon.) Mais il ajoute comme restriction : « Je vois souvent que, quand on veut donner une idée du style burlesque, on emprunte la comparaison des ouvrages de Callot. Mais cette comparaison n'est point juste... Il est l'auteur de figures grotesques, mais il les emploie avec choix. On ne le voit point les employer pour dégrader des sujets sérieux... Voit-on Callot mettre de semblables figures fantastiques dans les sujets de l'histoire sainte, dans ses sièges et dans toutes ses autres pièces historiques ? Il est assez observateur du costume. Faute d'avoir examiné, l'on le charge fort mal à propos. Mais c'est assez que quelqu'un ait dit mal à propos que tout ce qui est hideux doit porter le nom de figures de Callot, pour qu'on répète la même chose. » (*Abecedario*, p. 285.) Cf. Wright, *Histoire de la caricature*, p. 272 et suivantes. — Cf. Maurice Tourneux, article Callot dans la *Grande Encyclopédie* : « Nous sommes pleinement d'accord avec Mariette lorsqu'il protestait contre l'assimilation du nom et du talent de Callot avec tout ce qui est « hideux ou burlesque », assimilation, pour le dire en passant, qu'on retrouve, aussi bien sous la plume de Gresset, que sous celle de V. Hugo, etc.»

Crispins, ces Arlequins, grimaçantes silhouettes de l'homme, types tout à fait inconnus à la grave antiquité, et sortis pourtant de la classique Italie (1). C'est lui enfin qui, colorant tour à tour le même drame de l'imagination du midi et de l'imagination du nord, fait gambader Sganarelle autour de don Juan et ramper Méphistophélès autour de Faust (2). Et comme il est libre et franc dans son allure ! Comme il fait hardiment saillir toutes ces formes bizarres que l'âge précédent avait si timidement enveloppées de langes ! La poésie antique, obligée de donner des compagnons au boiteux Vulcain, avait tâché de déguiser leur difformité en l'étendant en quelque sorte sur des proportions colossales. Le

(1) Est-il exact de dire que la grave antiquité a tout à fait ignoré ces grimaçantes silhouettes de l'homme, elle qui avait créé l'Atellane? Les Scaramouches, Crispins, Arlequins et tutti quanti, venus de la classique Italie, ne sortent-ils pas d'abord de la vieille comédie italique ? Cf. Edélestand du Méril, *Histoire de la Comédie ancienne*, II, 132, sqq.

(2) « Ce grand drame de l'homme qui se damne domine toutes les imaginations du moyen âge. Polichinelle, que le diable emporte, au grand amusement de nos carrefours, n'en est qu'une forme triviale et populaire. Ce qui frappe singulièrement quand on rapproche ces deux comédies jumelles de *Don Juan* et de *Faust*, c'est que Don Juan est le matérialiste, Faust le spiritualiste. Celui-ci a goûté tous les plaisirs, celui-là toutes les sciences. Tous deux ont attaqué l'arbre du bien et du mal ; l'un en a dérobé les fruits, l'autre en a fouillé la racine. Le premier se damne pour jouir, le second pour connaître. L'un est un grand seigneur, l'autre est un philosophe. Don Juan, c'est le corps ; Faust, c'est l'esprit. Ces deux drames se complètent l'un par l'autre. » (Note de V. Hugo.) La phrase *Tous deux la racine* a été ajoutée en marge du manuscrit.

génie moderne conserve ce mythe des forgerons surnaturels, mais il lui imprime brusquement un caractère tout opposé et qui le rend bien plus frappant ; il change les géants en nains ; des cyclopes il fait les gnomes. C'est avec la même originalité qu'à l'hydre, un peu banale, de Lerne, il substitue tous ces dragons locaux de nos légendes, la gargouille de Rouen, la gra-ouilli de Metz, la chair-sallée de Troyes, la drée de Montlhéry, la tarasque de Tarascon, monstres de formes si variées et dont les noms baroques sont un caractère de plus (1). Toutes ces créations puisent dans leur propre nature cet accent énergique et profond devant lequel il semble que l'antiquité ait parfois reculé. Certes, les euménides grecques sont bien moins horribles, et par conséquent bien moins vraies, que les sorcières de *Macbeth*. Pluton n'est pas le diable.

Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à

(1) Cette phrase ne figure pas dans le manuscrit. Devons-nous en conclure qu'elle a été ajoutée après coup, parce que ces noms bizarres ont été indiqués au poète par un de ses amis ? — Quoi qu'il en soit, V. Hugo reprendra plus tard, pour les besoins de sa polémique politique, ce passage un peu modifié : « M. Bonaparte... s'est donné pour concurrent dans cette élection un fantôme, une vision, un socialisme de Nuremberg avec des dents et des griffes et une braise dans les yeux, l'ogre du Petit-Poucet, le vampire de la Porte Saint-Martin, l'hydre de Théramène, le grand serpent de mer du *Constitutionnel*, que les actionnaires ont eu la bonne grâce de lui prêter, le dragon de l'Apocalypse, la Tarasque, la Drée, le Gra-ouilli. » (*Histoire*, tome I : *Napoléon le Petit*, p. 230. Rapprochement communiqué par M. Ernault.) Une différence à noter, c'est que *la* Gra-ouilli de la *Préface* est devenue *le* Gra-ouilli.

faire sur l'emploi du grotesque dans les arts (1). On pourrait montrer quels puissants effets les modernes ont tirés de ce type fécond sur lequel une critique étroite s'acharne encore de nos jours. Nous serons peut-être tout à l'heure amené par notre sujet à signaler en passant quelques traits de ce vaste tableau. Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. Rubens le comprenait sans doute ainsi, lorsqu'il se plaisait à mêler à des déroulements de pompes royales, à des couronnements, à d'éclatantes cérémonies, quelque hideuse figure de nain de cour. Cette beauté universelle que l'antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie ; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La

(1) Ce livre a été fait plusieurs fois, et ne pouvait être très intéressant, car, comme le reconnaît V. Hugo, le grotesque continu produit une impression désagréable. Cf. Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, traduction Sachot. Paris, au Bureau de la *Revue Britannique*, 1867. — Flogel's *Geschichte des Grotesk Romischen, etc.* Leipsig, 1862. — Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, *Histoire de la caricature moderne*, Dentu, 1865.

salamandre fait ressortir l'ondine ; le gnome embellit le sylphe.

Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique ; et cela doit être. Quand l'art est conséquent avec lui-même, il mène bien plus sûrement chaque chose à sa fin. Si l'élysée homérique est fort loin de ce charme éthéré, de cette angélique suavité du paradis de Milton, c'est que sous l'éden il y a un enfer bien autrement horrible que le Tartare païen. Croit-on que Françoise de Rimini et Béatrix seraient aussi ravissantes chez un poète qui ne nous enfermerait pas dans la tour de la Faim et ne nous forcerait point à partager le repoussant repas d'Ugolin? Dante n'aurait pas tant de grâce, s'il n'avait pas tant de force. Les naïades charnues, les robustes tritons, les zéphyrs libertins ont-ils la fluidité diaphane de nos ondins et de nos sylphides ? N'est-ce pas parce que l'imagination moderne sait faire rôder hideusement dans nos cimetières les vampires, les ogres, les aulnes (1),

(1) « Ce n'est pas à l'aulne, arbre, que se rattachent, comme on le pense communément, les superstitions qui ont fait éclore la ballade allemande du *Roi des Aulnes*. Les Aulnes (en bas latin *Alcunæ*) sont des façons de follets qui jouent un certain rôle dans les traditions hongroises. » (Note de Victor Hugo.) Cette opinion a été en effet soutenue : « le titre de cette pièce célèbre que, selon Viehoff, il faudrait traduire par le *Roi des Sylphes*, a été le sujet de savants commentaires que nous ne pouvons reproduire ici. Quelle que soit l'étymologie du mot *Erl*, Gœthe paraît

les psylles, les goules (1), les brucolaques (2), les aspioles (3), qu'elle peut donner à ses fées cette

avoir eu en vue les *aunes*, arbres sacrés chez les Germains. » (Œuvres de Gœthe, traduction Porchat, I, 62, note.)

(1) *Les psylles, les goules* sont ajoutés en marge, *les aspioles* en interligne, sur le manuscrit.

(2) « Ou *brucolacas*. Les Grecs appellent ainsi les cadavres des personnes excommuniées, qu'ils disent être animés par le démon : ce qui leur fait donner le nom de *brucolacas*, qui veut dire faux ressuscités. Le démon se servant de leurs organes, les fait parler, marcher, boire et manger. Ils ont quelque rapport avec les *utoupi*, les *striges*. Les Grecs disent que pour ôter le pouvoir du démon sur ces excommuniés, il faut prendre le cœur du brucolaque, le mettre en pièces, et l'enterrer une seconde fois... Il y a un article des *Brucolaques* dans les *Huetiana*, où le savant évêque leur donne une autre étymologie. » *Dictionnaire de Trévoux*. — Ce mot est resté d'un emploi très rare. Je n'en connais qu'un exemple :

C'est bien. Tu nous diras, ce soir, tes nouveaux airs...
Tu sais, ces chants roumains, ces légendes valaques
Qui font peur. Mauvais œil, sorcières, brucolaques.

(F. Coppée. *Pour la Couronne*, a. I, sc. 2.)

(3) V. Hugo se rappelle *la Ronde du Sabbat* dans ses *Odes et Ballades*, I, 515 :

Goules dont la lèvre
Jamais ne se sèvre
Du sang noir des morts !
Psylles aux corps grêles,
Aspioles frêles...
Volez, oiseaux fauves,
Dont les ailes chauves
Aux ciels des alcôves
Suspendent Smarra !

La pièce est dédiée « à M. Charles N. », et c'est en effet dans le *Smarra* de Nodier que V. Hugo a fait connaissance avec les aspioles « qui ont le corps si frêle, si élancé, surmonté d'une tête

forme incorporelle, cette pureté d'essence dont approchent si peu les nymphes païennes ? La Vénus antique est belle, admirable sans doute ; mais qui a répandu sur les figures de Jean Goujon cette élégance svelte, étrange, aérienne ? qui leur a donné ce caractère inconnu de vie et de grandiose, sinon le voisinage des sculptures rudes et puissantes du moyen âge ?

Si, au milieu de ces développements nécessaires, et qui pourraient être beaucoup plus approfondis, le fil de nos idées ne s'est pas rompu dans l'esprit

difforme, mais riante, et qui se balancent sur les ossements de leurs jambes vides et grêles, semblables à un chaume stérile agité par le vent » ; avec les psylles, « qui sucent un venin cruel, et qui, avides de poisons, dansent en rond, en poussant des sifflements aigus pour éveiller les serpents » ; enfin avec les goules : « toutes..., pâles, impatientes, affamées, étaient présentes ; elles brisaient les ais des cercueils, déchiraient les vêtements sacrés, les derniers vêtements du cadavre ; se partageaient d'affreux débris avec une plus affreuse volupté. » (*Smarra*, dans les *Contes fantastiques*, p. 333-334.) Les vampires sont des hommes atteints du smarra ; « la maladie terrible que je viens de peindre s'appelle en esclavon le *smarra*. Il est probable que c'est le même que nous appelons en français *cochemar*. » (Nodier, *Mélanges de littérature et de critique*, I, 410)

Quant à la genèse de ce Smarra, Mme Mennessier-Nodier n'a pas craint de nous révéler que ce livre, d'un romantisme ténébreux, est la mise en œuvre des cauchemars d'un vieux concierge : « Nous étions descendus rue et hôtel du Bouloi. Ce fut là qu'intrigué de savoir pour quel motif le vieux soldat qui remplissait les fonctions de concierge de la maison dormait sur un fauteuil et jamais dans un lit, Charles Nodier, intéressé par l'aspect ravagé de ce pauvre homme, finit par l'interroger, et puisa dans les formidables récits de ses cauchemars l'idée première, *Thessalie* à part, de son livre de *Smarra*. » (P. 237.)

du lecteur, il a compris sans doute avec quelle puissance le grotesque, ce germe de la comédie, recueilli par la muse moderne, a dû croître et grandir dès qu'il a été transporté dans un terrain plus propice que le paganisme et l'épopée. En effet, dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés ; il faut qu'il puisse créer un jour Juliette, Desdémona, Ophélia. Le second prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. Dans ce partage de l'humanité et de la création, c'est à lui que reviendront les passions, les vices, les crimes ; c'est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite ; c'est lui qui sera tour à tour Iago, Tartuffe, Basile ; Polonius, Harpagon, Bartholo ; Falstaff, Scapin, Figaro. Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille. C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation (1). Aussi nous offre-t-il tou-

(1) V. Hugo se sépare de la théorie de Cousin, fort appréciée pourtant à cette époque, et qui distingue plus exactement le beau de l'agréable. Cf. *Du vrai, du beau, du bien*, sixième leçon. — Du reste, l'esthéticien à la mode est plutôt à ce moment-là J. Droz. *Le Moniteur universel*, quoique peu littéraire, con-

jours un ensemble complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets.

C'est une étude curieuse que de suivre l'avènement et la marche du grotesque dans l'ère moderne. C'est d'abord une invasion, une irruption, un débordement ; c'est un torrent qui a rompu sa digue. Il traverse en naissant la littérature latine qui se meurt, y colore Perse, Pétrone, Juvénal, et y laisse *l'Ane d'or* d'Apulée (1). De là, il se répand dans l'imagination des peuples nouveaux qui refont l'Europe. Il abonde à flots dans les conteurs, dans les chroniqueurs, dans les romanciers. On le voit s'étendre du sud au septentrion. Il se joue dans les rêves des nations tudesques, et en même temps vivifie de son souffle ces admirables *romanceros* espagnols, véritable Iliade de la chevalerie (2). C'est

sacre deux longs articles à ses *Etudes sur le beau dans les arts*, sous la signature Miel (probablement : Mielle), n°s du 24 septembre et du 29 novembre 1827.

(2) « A la chute du premier ordre de choses social dont nous avons conservé la mémoire, celui de l'esclavage et de la mythologie, la littérature fantastique surgit, comme le songe d'un moribond, au milieu des ruines du paganisme, dans les écrits des derniers classiques grecs et latins, de Lucien et d'Apulée. » (Nodier, *Du Fantastique en littérature.*)

(2) C'est là une attention de V. Hugo pour son frère Abel, qui avait traduit les *Romances historiques* (Paris, Pélicier, 1823). *La*

lui, par exemple, qui, dans le roman de *la Rose*, peint ainsi une cérémonie auguste, l'élection d'un roi :

Un grand vilain lors ils élurent,
Le plus ossu qu'entr'eux ils eurent (1).

Il imprime surtout son caractère à cette merveilleuse architecture qui, dans le moyen âge, tient la place de tous les arts. Il attache son stigmate au

Muse française en rend compte en novembre 1823 sous la signature d'E. Deschamp : « M. Abel Hugo s'est efforcé de conserver, dans la prose française, le style simple, naïf et animé des productions originales. On reconnaît un littérateur également initié aux mystères les plus intimes des deux langues. » (I, 318-319.) On peut rapprocher du jugement de V. Hugo sur le romancero ce passage de Hegel : « C'est un collier de perles ; chaque tableau particulier est en lui-même achevé et complet, et cependant ces chants s'accordent si bien qu'ils forment un même tout. Ils sont conçus tout à fait dans le sens et l'esprit de la chevalerie, mais en même temps selon le génie national espagnol... Le tout est si épique, si plastique, que le sujet est mis sous nos yeux dans sa signification élevée et pure ;... cela forme une si belle et si gracieuse couronne, que nous autres modernes nous osons la mettre à côté de ce que l'antiquité a de plus beau. » La *Poétique* (trad. Besnard, Ladrange, 1855), I, 229.

(1) Citant de mémoire, V. Hugo altère le texte, ou le traduit :

Un grand vilain entr'eux eslurent,
Le plus ossu de quan qu'ils furent,
Le plus corsu et le greignor, etc.

(*Roman de la Rose.* Ed. Francisque Michel, I, 319, v. 10 357, sqq.)
Peut-être V. Hugo a-t-il simplement pris la citation dans la Préface de Lenglet du Fresnoy reproduite par Méon dans l'édition de 1814. (Cf. Francisque Michel, t. I, pp. VI, XVIII, XXVI.) Peut-être aussi ces détails lui ont-ils été communiqués par un ami ; car tout ce passage, depuis *on le voit s'étendre*, est ajouté après coup dans la marge du manuscrit.

front des cathédrales, encadre ses enfers et ses purgatoires sous l'ogive des portails, les fait flamboyer sur les vitraux, déroule ses monstres, ses dogues, ses démons autour des chapiteaux, le long des frises, au bord du toit. Il s'étale sous d'innombrables formes, sur la façade de bois des maisons, sur la façade de pierre des châteaux, sur la façade de marbre des palais. Des arts il passe dans les mœurs; et tandis qu'il fait applaudir par le peuple les *graciosos* de comédie (1), il donne aux rois les fous de cour. Plus tard, dans le siècle de l'étiquette, il nous montrera Scarron sur le bord même de la couche de Louis XIV. En attendant, c'est lui qui meuble le blason, et qui dessine sur l'écu des chevaliers ces symboliques hiéroglyphes de la féodalité. Des mœurs, il pénètre dans les lois ; mille coutumes bizarres attestent son passage dans les institutions du moyen âge. De même qu'il avait fait bondir dans son tombereau Thespis barbouillé de

(1) Sur ce bouffon du théâtre espagnol, cf. Marc Monnier, *les Aïeux de Figaro* et Tiknor, *Histoire de la littérature espagnole*, trad. Magnabal, I, 275 ; II, 176, 289, 307. On trouve chez Caldéron, dans *la Devocion de la Cruz*, Gil, *villano gracioso*, Menga, *villana graciosa*, etc. ; chez Lope de Vega, dans *la Mayor Vertud de un rey*, le bouffon Mendo, etc. Pour le costume du gracioso, cf. Flogel's *Geschichte des Grotesk-Romischen*, etc., planche V. — Il y a peut-être là un souvenir de Schlegel, qui a dit, dans sa seizième leçon : « La partie burlesque ne consiste pour l'ordinaire que dans le rôle du valet bouffon connu sous le nom *de gracioso*. Ce valet sert à parodier la partie idéale de la pièce, et il contrefait, de la manière la plus spirituelle et la plus agréable, les sentiments exaltés de son maître. »

lie (1), il danse avec la basoche sur cette fameuse table de marbre qui servait tout à la fois de théâtre aux farces populaires et aux banquets royaux (2). Enfin, admis dans les arts, dans les mœurs, dans les lois, il entre jusque dans l'église (3). Nous le voyons ordonner, dans chaque ville de la catholicité, quelqu'une de ces cérémonies singulières, de ces processions étranges où la religion marche accompagnée de tous les grotesques (4). Pour le peindre d'un trait, telle est, à cette aurore des lettres, sa verve, sa vigueur, sa sève de création, qu'il jette du premier coup sur le seuil de la poésie moderne trois Homères bouffons (5) : Arioste, en Italie ; Cer-

(1) V. Hugo aurait dû se défier davantage de l'autorité de Boileau en matière d'histoire littéraire. Cf. Jacques Denis, *la Comédie grecque,* I, 3 et note.

(2) Cf. Petit de Julleville, *le Théâtre en France,* p. 69-70 ; *les Comédiens en France au moyen âge*, p. 88, sqq.

(3) Cf. Armand Gasté, *les Drames liturgiques de la cathédrale de Rouen,* Evreux, 1893.

(4) V. Hugo aurait été heureux de voir sa théorie justifiée par la mythologie comparée, si tant est que l'on puisse prendre au sérieux tout ce que raconte M. Notovitch dans la *Vie inconnue de Jésus-Christ,* et en particulier son récit d'une grande fête religieuse dans un couvent bouddhiste du Thibet : « Faisant un tapage infernal avec leurs tambourins et leurs grelots, ils se mirent à tourner et danser autour des dieux assis à terre. Deux grands gaillards qui les accompagnaient et qui avaient endossé un costume collant de bouffons exécutèrent toutes sortes de sauts et de mouvements grotesques ; l'un d'eux, tout en dansant, frappait sans cesse le tambour que tenait son compagnon ; la foule, satisfaite, payait leurs contorsions de ses éclats de rire. » (Ollendorff, 1894, p. 121-122.)

(5) « Cette expression frappante, *Homère bouffon*, est de

vantès, en Espagne ; Rabelais, en France (1).

Il serait suraboudant de faire ressortir davantage cette influence du grotesque dans la troisième civilisation. Tout démontre, à l'époque dite *romantique*, son alliance intime et créatrice avec le beau. Il n'y a pas jusqu'aux plus naïves légendes populaires qui n'expliquent quelquefois avec un admirable instinct ce mystère de l'art moderne. L'antiquité n'aurait pas fait *la Belle et la Bête* (2).

Il est vrai de dire qu'à l'époque où nous venons de nous arrêter, la prédominance du grotesque sur le sublime, dans les lettres, est vivement marquée. Mais c'est une fièvre de réaction, une ardeur de

M. Ch. Nodier, qui l'a créée pour Rabelais, et qui nous pardonnera de l'avoir étendue à Cervantès et à l'Arioste. » (Note de Victor Hugo.) Je ne sais où Nodier avait exprimé ce jugement. On trouve quelque chose d'approchant dans son *Traité du fantastique en littérature*, publié dans les *Contes fantastiques* (Charpentier, 1869), p. 18 sqq. — L'expression fera fortune. Sainte-Beuve la reprend dans sa *Poésie française au XVIe siècle*, 2e édition, I, 343 : « Souvent même, aux instants où l'*Homère bouffon* sommeille, etc. » Sainte-Beuve ajoute en note que l'expression est de Nodier. — Ce passage ne figure pas dans la première rédaction de cette étude, antérieure à la *Préface*, puisqu'elle a paru dans *le Globe* du 7 juillet 1827 au 29 décembre de la même année.

(1) V. Hugo rapproche d'une façon peut-être abusive, et cite dans un ordre assez singulier, l'Arioste, dont l'œuvre paraît en 1516, Cervantès en 1604, Rabelais en 1532. — Dans ce paragraphe, les phrases : *Il s'étale... palais, Plus tard... moyen âge, Enfin... grotesques*, sont ajoutées dans la marge du manuscrit.

(2) Cf. André Lefèvre, *Préface des Contes de Charles Perrault*, p. L, sqq. — Tout ce paragraphe est ajouté en marge du manuscrit.

nouveauté qui passe ; c'est un premier flot qui se retire peu à peu. Le type du beau reprendra bientôt son rôle et son droit, qui n'est pas d'exclure l'autre principe, mais de prévaloir sur lui. Il est temps que le grotesque se contente d'avoir un coin du tableau dans les fresques royales de Murillo, dans les pages sacrées de Véronèse ; d'être mêlé aux deux admirables *Jugements derniers* dont s'enorgueilliront les arts, à cette scène de ravissement et d'horreur dont Michel-Ange enrichira le Vatican, à ces effrayantes chutes d'hommes que Rubens précipitera le long des voûtes de la cathédrale d'Anvers. Le moment est venu où l'équilibre entre les deux principes va s'établir. Un homme, un poète roi, *poeta soverano*, comme Dante le dit d'Homère (1), va tout fixer. Les deux génies rivaux unissent leur double flamme et de cette flamme jaillit Shakespeare (2).

Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le drame ; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque

(1) Dans le 4e chant de *l'Enfer*, Virgile dit à Dante : « Regarde celui qui marche une épée à la main comme un seigneur, devant les trois autres ; celui-là est Homère, le poète souverain. » Traduction de Pier-Angelo Fiorentino (Hachette, 1891), p. 19.

(2) Cf. Mézières, *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques.* — On ignore généralement que Shakespeare était connu en France dès le XVIIe siècle. M. Vatel a découvert à la Bibliothèque nationale les « inventaires, prisée et estimation des livres trouvés à Saint-Mandé, et appartenant ci-devant à M. Fouquet. » Les « comédies anglaises » de Shakespeares (*sic*) y sont évaluées une livre (Vatel, *Charlotte de Corday*, t. I, p. XLVIII, note 1).

et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle.

Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu'ici, la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie (1). Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité. Les rhapsodes marquent la transition des poètes lyriques aux poètes épiques, comme les romanciers des poètes épiques aux poètes dramatiques. Les historiens naissent avec la seconde époque ; les chroniqueurs et

(1) « Mais, dira-t-on, le drame peint aussi l'histoire des peuples. Oui, mais comme *vie*, non comme *histoire*. Il laisse à l'histoire l'exacte série des faits généraux, l'ordre des dates, les grandes masses à remuer, les batailles, les conquêtes, les démembrements d'empires, tout l'extérieur de l'histoire. Il en prend l'intérieur. Ce que l'histoire oublie ou dédaigne, les détails de costumes, de mœurs, de physionomies, le dessous des événements, la vie, en un mot, lui appartient ; et le drame peut être immense d'aspect et d'ensemble quand ces petites choses sont prises dans une grande main, *prensa manu magna*. Mais il faut se garder de chercher de l'histoire pure dans le drame, fût-il *historique*. Il écrit des légendes et non des fastes. Il est chronique et non chronologique. » (Note de V. Hugo.) Il est certain que le drame romantique est aussi peu historique que la tragédie classique. J'ai essayé de le montrer dans *la Convention*, etc., ch. VIII.

les critiques avecla troisième. Les personnages de l'ode sont des colosses, — Adam, Caïn, Noé; ceux de l'épopée sont des géants, — Achille, Atrée, Oreste ; ceux du drame sont des hommes, — Hamlet, Macbeth, Othello. L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le drame du réel. Enfin, cette triple poésie découle de trois grandes sources, la Bible (1), Homère, Shakespeare.

Telles sont donc, et nous nous bornons en cela à relever un résultat, les diverses physionomies de la pensée aux différentes ères de l'homme et de la société. Voilà ses trois visages, de jeunesse, de virilité et de vieillesse. Qu'on examine une littérature en particulier, ou toutes les littératures en masse, on arrivera toujours au même fait : les poètes lyriques avant les poètes épiques, les poètes épiques avant les poètes dramatiques. En France, Malherbe avant Chapelain, Chapelain avant Corneille (2); dans l'ancienne Grèce, Orphée avant Homère, Homère avant Eschyle ; dans le livre primitif, la *Genèse* avant les *Rois*, les *Rois* avant *Job* (3) ; ou, pour reprendre cette grande échelle

(1) Sur son importance dans l'œuvre de Hugo, cf. l'abbé Duplessy, *Victor Hugo apologiste*, p. 98-102. (Paris, Leday, 1892.

(2) *Le Cid* est de 1636 : *la Pucelle* a été publiée en 1656.

(3) Est-ce bien là l'ordre historique? Sur la valeur de cette classification, cf. Renan, *Origines du Christianisme, les Evangiles*, etc. 2e éd., p. 34, sqq ; *Histoire du peuple d'Israël*, II, 206, sqq, notamment p. 216-217, 234-238 ; III, 51-86. — Cf. de M. Maurice Vernes les articles *Bible* et *Critique sacrée* dans *la Grande Encyclopédie*.

de toutes les poésies que nous parcourions tout à l'heure, la Bible avant l'*Iliade*, l'*Iliade* avant Shakespeare.

La société, en effet, commence par chanter ce qu'elle rêve, puis raconte ce qu'elle fait, et enfin se met à peindre ce qu'elle pense. C'est, disons-le en passant, pour cette dernière raison que le drame, unissant les qualités les plus opposées, peut être tout à la fois plein de profondeur et plein de relief, philosophique et pittoresque.

Il serait conséquent d'ajouter ici que tout dans la nature et dans la vie passe par ces trois phases, du lyrique, de l'épique et du dramatique, parce que tout naît, agit et meurt. S'il n'était pas ridicule de mêler les fantasques rapprochements de l'imagination aux déductions sévères du raisonnement, un poète pourrait dire que le lever du soleil, par exemple, est un hymne, son midi une éclatante épopée, son coucher un sombre drame où luttent le jour et la nuit, la vie et la mort (1). Mais ce serait là de la poésie, de la folie peut-être ; et *qu'est-ce que cela prouve* (2) ?

(1) Peut-être se rappelait-il ce passage d'une œuvre de son éclatante jeunesse, lorsque V. Hugo répétait, pendant son agonie, son dernier vers :

C'est ici le combat du jour et de la nuit.

(2) « On a ri mille fois de ce géomètre qui disait de la tragédie de *Phèdre* : Qu'est-ce que cela prouve ? » (La Harpe, *Lycée*, XII, 15.) — Cf. Bertrand, *D'Alembert*, p. 79-80 :

Tenons-nous-en aux faits rassemblés plus haut ; complétons les d'ailleurs par une observation importante. C'est que nous n'avons aucunement prétendu assigner aux trois époques de la poésie un domaine exclusif, mais seulement fixer leur caractère dominant. La Bible, ce divin monument lyrique, renferme, comme nous l'indiquions tout à l'heure, une épopée et un drame en germe, les *Rois* et *Job* (1). On sent dans tous les poèmes homériques un reste de poésie lyrique et un commencement de poésie dramatique. L'ode et le drame se croisent dans l'épopée. Il y a tout dans tout ; seulement il existe dans chaque chose un élément générateur auquel se subordonnent tous les autres, et qui impose à l'ensemble son caractère propre.

Le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe ; il les contient l'une et l'autre en développement ; il les résume et les enserre toutes deux. Certes, celui qui a dit : *les Français n'ont pas la tête épique* (2), a dit une

« D'Alembert s'élève, dans un de ses écrits, contre le géomètre (on n'a jamais dit lequel) qui, en présence d'une belle œuvre de l'esprit, demandait : « Qu'est-ce que cela prouve ? »

(1) Cf. *Génie du christianisme,* 2e partie, l. V, ch. II : « qu'il y a trois styles principaux dans l'Ecriture. »

(2) « Je me souviens que lorsque je consultai... sur ma *Henriade* feu M. de Malezieux, homme qui joignait une grande imagination à une littérature immense, il me dit : « Vous entreprenez un ouvrage qui n'est pas fait pour notre nation : *les Français n'ont pas la tête épique.* » (Voltaire, *Essai sur la Poésie épique,*

chose juste et fine ; si même il eût dit *les modernes*, le mot spirituel eût été un mot profond. Il est incontestable cependant qu'il y a surtout du génie épique dans cette prodigieuse *Athalie*, si haute et si simplement sublime que le siècle royal ne l'a pu comprendre. Il est certain encore que la série des drames-chroniques de Shakespeare présente un grand aspect d'épopée. Mais c'est surtout la poésie lyrique qui sied au drame ; elle ne le gêne jamais, se plie à tous ses caprices, se joue sous toutes ses formes, tantôt sublime dans Ariel, tantôt grotesque dans Caliban. Notre époque, dramatique avant tout, est par cela même éminemment lyrique. C'est qu'il y a plus d'un rapport entre le commencement et la fin ; le coucher du soleil a quelques traits de son lever ; le vieillard redevient enfant. Mais cette dernière enfance ne ressemble pas à la première ; elle est aussi triste que l'autre est joyeuse. Il en est de même de la poésie lyrique. Eblouissante, rêveuse à l'aurore des peuples, elle reparaît

Conclusion, Ed. Beuchot, X, 492.) Hugo se sépare ici, en partie, de son ami Nodier : « Peut-on dire que les Français n'ont pas une tête épique ; et si ce reproche insignifiant n'est fondé sur aucun argument, sur aucune conjecture ou physiologique ou morale, faut-il conclure que ce qui leur manque, c'est un système de versification, de poésie, de langage, de civilisation peut-être, approprié au genre épique et aux idées de l'épopée ? » (*Mélanges*, I, 267.) Et pourtant Hugo ne développe en somme que l'idée indiquée par Nodier : « Tous les âges d'une littérature conviennent-ils également à la composition de l'épopée ? L'expérience des siècles répond que non, etc. » (*Mélanges*, I, 268.)

sombre et pensive à leur déclin. La Bible s'ouvre riante avec la *Genèse*, et se ferme sur la menaçante *Apocalypse* (1). L'ode moderne est toujours inspirée, mais n'est plus ignorante. Elle médite plus qu'elle ne contemple ; sa rêverie est mélancolie. On voit, à ses enfantements, que cette muse s'est accouplée au drame (2).

Pour rendre sensibles par une image les idées que nous venons d'aventurer, nous comparerions la poésie lyrique primitive à un lac paisible qui reflète les nuages et les étoiles du ciel ; l'épopée est le fleuve qui en découle et court, en réfléchissant ses rives, forêts, campagnes et cités, se jeter dans l'océan du drame. Enfin, comme le lac, le drame réfléchit le ciel; comme le fleuve, il réfléchit ses rives ; mais seul il a des abîmes et des tempêtes.

C'est donc au drame que tout vient aboutir dans

(1) Ici encore Hugo suit la tradition, comme nous l'avons remarqué à la note 1 de la page 176. V. Hugo s'appuie probablement sur un souvenir de Chateaubriand : « C'est un corps d'ouvrage bien singulier que celui qui commence par la Genèse et qui finit par l'Apocalypse. » (*Génie*, deuxième partie, l. V, ch. I.)

(2) C'est le ton cavalier d'A. Dumas : « Il y a longtemps que j'ai dit qu'en matière de théâtre surtout il me paraissait permis de violer l'histoire, pourvu qu'on lui fît un enfant. » (*Mémoires* VIII, 172.) Mais l'idée est fort raisonnable. Vinet dit la même chose : « Si l'on y réfléchit un peu, on trouvera que les deux genres, les deux éléments, lyrique et dramatique, bien que séparés et distincts, ne sont pas aussi distants l'un de l'autre, pas aussi opposés, qu'un premier coup d'œil voudrait nous le faire penser, etc. » (*Essais de philosophie morale*, 1837, p. 270.)

la poésie moderne. Le *Paradis perdu* est un drame avant d'être une épopée. C'est, on le sait, sous la première de ces formes qu'il s'était présenté d'abord à l'imagination du poète, et qu'il reste toujours imprimé dans la mémoire du lecteur, tant l'ancienne charpente dramatique est encore saillante sous l'édifice épique de Milton (1)! Lors-

(1) Hugo emprunte cette anecdote soit à Villemain (article *Milton*, dans la *Biographie universelle* de Michaud, 1821), soit plutôt à Voltaire, *Essai sur la poésie épique* : « Milton, voyageant en Italie dans sa jeunesse, vit représenter à Milan une comédie intitulée *Adam ou le péché originel*, écrite par un certain Andreino... Milton conçut le dessein de faire une tragédie de la farce d'Andreino: il en composa même un acte et demi... La tragédie de Milton commençait par le monologue de Satan, qu'on voit dans le quatrième chant de son poème épique, etc. » (Beuchot, X, 475-478. — Cf. *The life of Milton*, by the reverend John Mitford, dans *The poetical worksof John Milton*, I, LXXII, *Aldine edition*.) Il est naturel de rapprocher de ce passage un article paru dans la *Muse française* (2e livraison, mai 1824), sur *Eloa ou la sœur des Anges*, mystère par le comte Alfred de Vigny, et reproduit plus tard dans *Littérature et philosophie mêlées* (I, 286-287), avec quelques variantes qui transforment le panégyrique d'*Eloa* en éloge du *Paradis perdu*. Voici le texte de la *Muse française* : « Si jamais composition littéraire a profondément porté l'empreinte ineffaçable de la méditation et de l'inspiration, c'est ce poème. Une idée morale qui touche à la fois aux deux natures de l'homme; une leçon terrible donnée en vers enchanteurs; une des plus hautes vérités de la religion et de la philosophie, développée dans une des plus belles fictions de la poésie ; l'échelle entière de la création parcourue depuis le degré le plus élevé jusqu'au degré le plus bas; une action qui commence par Jésus et se termine par Satan ; la Sœur des Anges entraînée par la curiosité, la compassion et l'imprudence jusqu'au prince des réprouvés ; voilà ce que présente *Eloa*, drame simple et immense, dont tous les ressorts sont des sentiments. » Déjà Chateaubriand

que Dante Alighieri a terminé son redoutable *Enfer*, qu'il en a refermé les portes, et qu'il ne lui reste plus qu'à nommer son œuvre, l'instinct de son génie lui fait voir que ce poème multiforme est une émanation du drame, non de l'épopée ; et sur le frontispice du gigantesque monument, il écrit de sa plume de bronze : *Divina Commedia* (1).

On voit donc que les deux seuls poètes des temps modernes qui soient de la taille de Shakespeare se rallient à son unité. Ils concourent avec lui à empreindre de la teinte dramatique toute notre poésie ; ils sont comme lui mêlés de grotesque et de sublime ; et, loin de tirer à eux dans ce grand ensemble littéraire qui s'appuie sur Shakespeare, Dante et Milton sont en quelque sorte les deux arcs-boutants de l'édifice dont il est le pilier

avait entrevu la chose : « Alors commence ce fameux drame entre Adam et Ève, dans lequel on prétend que Milton a consacré un événement de sa vie. » (*Génie*, deuxième partie, l. I, ch. III.)

(1) On peut préférer l'explication de Rivarol dans son étude sur la *Divine Comédie* : « Le Dante n'a pas donné le nom de *comédie* aux trois grandes parties de son poème parce qu'il finit d'une manière heureuse, ayant le paradis pour dénoûment, ainsi que l'ont cru les commentateurs : mais parce qu'ayant honoré l'Eneide du nom d'ALTA TRAGEDIA, il a voulu prendre un titre plus humble, qui convînt mieux au style qu'il emploie, si différent, en effet, de celui de son maître. » (*Œuvres complètes*, 1808, t. III, p. XVII.) — Quant à l'arrière-pensée de comparaison personnelle avec Dante, qu'on peut lire entre les lignes, elle n'a rien qui choque les contemporains. David d'Angers écrit, le 19 novembre 1827 : « Je lis actuellement le Dante. Hugo n'est pas sans quelque ressemblance avec ce poète. » (*Correspondance*, p. 25.)

central, les contre-forts de la voûte dont il est la clef (1).

Qu'on nous permette de reprendre ici quelques idées déja énoncées, mais sur lesquelles il faut insister. Nous y sommes arrivé, maintenant il faut que nous en repartions.

Du jour où le christianisme a dit à l'homme : Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère ; celui-là sans

(1) On trouve ce mélange de l'épopée et du drame déjà indiqué dans une lettre de Ducis à Larevellière Lépeaux, datée du 2 juillet 1807, et restée inédite jusqu'à ces dernières années : Talma avait donné six représentations de sa tragédie d'*Hamlet* « avec un succès prodigieux. » Et pourtant on n'avait pu jouer le cinquième acte tel que Ducis l'avait refait : « J'aurais voulu que Talma, dans l'ardeur et l'ivresse d'un succès qui a ébranlé toutes les âmes et toutes les imaginations, l'eût lancé tout rouge en sortant de la fournaise, au milieu de spectateurs disposés à me pardonner toutes mes audaces et même cette impression sacrée d'un Merveilleux rival de celui de l'épopée, et qui renvoie le spectateur plein des crimes de la terre, de la vengeance des dieux, de la réclamation des tombeaux, et de tout Shakespeare, le Dante et Talma fondus ensemble. » (Dans les *Mémoires de Larevellière Lépeaux,* Plon, 1895, I, XXXIV.) — Quant aux différents jugements formulés par Hugo sur Shakespeare, ils font admirer son talent d'écrivain plutôt qu'ils n'expliquent le génie de Shakespeare. On comprendrait mieux le poète anglais en lisant les quelques lignes toutes simples que lui consacre, dans son essai sur Macaulay, M. John Morley. (*Essais critiques,* p. 17 et suiv.)

cesse élancé vers le ciel, sa patrie ; de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe (1) ?

La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art (2).

En se plaçant à ce point de vue pour juger nos petites règles conventionnelles, pour débrouiller tous ces labyrinthes scolastiques, pour résoudre tous ces problèmes mesquins que les critiques des deux derniers siècles ont laborieusement bâtis autour de l'art, on est frappé de la promptitude avec laquelle la question du théâtre moderne se nettoie. Le drame n'a qu'à faire un pas pour briser tous ces fils d'araignée dont les milices de Lilliput (3) ont cru l'enchaîner dans son sommeil.

(1) Tout ce paragraphe est ajouté en marge du manuscrit.

(2) Pour la discussion de ce principe, cf. ma *Convention*, p. 87 et suivantes.

(3) V. Hugo avait écrit d'abord : *une myriade de nains.*

Ainsi, que ces pédants étourdis (l'un n'exclut pas l'autre) prétendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on leur répond que le grotesque, c'est la comédie, et qu'apparemment la comédie fait partie de l'art. Tartuffe n'est pas beau, Pourceaugnac n'est pas noble ; Pourceaugnac et Tartuffe sont d'admirables jets de l'art.

Que si, chassés de ce retranchement dans leur seconde ligne de douanes, ils renouvellent leur prohibition du grotesque allié au sublime, de la comédie fondue dans la tragédie, on leur fait voir que, dans la poésie des peuples chrétiens, le premier de ces deux types représente la bête humaine, le second l'âme. Ces deux tiges de l'art, si l'on empêche leurs rameaux de se mêler, si on les sépare systématiquement, produiront pour tous fruits, d'une part des abstractions de vices, de ridicules ; de l'autre, des abstractions de crime, d'héroïsme et de vertu. Les deux types, ainsi isolés et livrés à eux-mêmes, s'en iront chacun de leur côté, laissant entre eux le réel, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche (1). D'où il suit qu'après ces abstractions

(1) « D'où vient que Molière est bien plus vrai que nos tragiques? Disons plus, d'où vient qu'il est presque toujours vrai ? C'est que tout emprisonné qu'il est par les préjugés de son temps en deçà du pathétique et du terrible, il n'en mêle pas moins à ses grotesques des scènes d'une grande sublimité, qui complètent l'humanité dans ses drames. C'est aussi que la comédie est bien plus près de la nature que la tragédie. On conçoit en effet telle action dont les personnages, sans cesser

il restera quelque chose à représenter, l'homme ; après ces tragédies et ces comédies, quelque chose à faire, le drame.

Dans le drame, tel qu'on peut, sinon l'exécuter, du moins le concevoir, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle comme l'âme ; et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble. Ainsi le juge dira : *A la mort, et allons dîner* (1) ! Ainsi le sénat romain

d'être naturels, pourront constamment rire ou exciter le rire ; et encore les personnages de Molière pleurent-ils quelquefois. Mais comment concevoir un événement, si terrible et si borné qu'il soit, où non seulement les principaux acteurs n'aient jamais un sourire sur les lèvres, fût-ce de sarcasme et d'ironie, mais encore où il n'y aura, depuis le *prince* jusqu'au *confident*, aucun être humain qui ait un accès de rire et de nature humaine ? Molière enfin est plus vrai que nos tragiques, parce qu'il exploite le principe neuf, le principe moderne, le principe dramatique, — le grotesque, la comédie ; tandis qu'ils épuisent, eux, leur force et leur génie à rentrer dans cet ancien cercle épique qui est fermé, moule vieux et usé, dont la vérité propre à nos temps ne saurait d'ailleurs sortir, parce qu'il n'a pas la forme de la société moderne. » (Note de Victor Hugo.) Cette note est inscrite une première fois en marge du manuscrit de la *Préface*. Dans le manuscrit spécial qui contient les notes, elle n'est plus écrite : c'est une coupure imprimée, que V. Hugo a collée à son manuscrit.

(1) Souvenir du *Conservateur littéraire* : « Prenez une femme et arrachez-lui son enfant ; rassemblez tous les rhéteurs de la terre, et vous pourrez dire : *à la mort, et allons dîner ;* écoutez la mère : d'où vient qu'elle a trouvé des cris, des pleurs, qui vous ont attendri ? » (I, 123.) En écrivant ces lignes, V. Hugo se rappelait un passage du *Socrate* de Voltaire :

délibérera sur le turbot de Domitien (1). Ainsi Socrate, buvant la ciguë et conversant de l'âme immortelle et du Dieu unique, s'interrompra pour recommander qu'on sacrifie un coq à Esculape (2).

un juge propose de pendre tous les géomètres ; un autre juge : « Oui, oui, nous les pendrons à la première session. Allons dîner. » Voltaire ajoute en note : « Au XVIe siècle, il se passa une scène à peu près semblable, et un des juges dit ces propres paroles : *A la mort, et allons dîner.* » (Ed. Beuchot, VI, 528.) — Plus tard, V. Hugo reprendra cette anecdote : « Au fond de cette chambre, qui servait en 1793 de salle de délibération aux jurés du tribunal révolutionnaire, une porte coupée dans la boiserie donnait entrée dans un petit couloir où l'on trouvait deux portes, à droite la porte du cabinet du président de la chambre criminelle, à gauche la porte de la buvette. — *A mort, et allons dîner !* — Ces choses se touchent depuis des siècles. » (*Histoire d'un crime*, I, 89.)

(1) Cette petite phrase est ajouté en interligne dans le manuscrit. — Juvénal, satire IV. On connaît l'admiration de V. Hugo pour certaines pièces du poète latin : « Je n'ai pas lu, croyez-le bien, toutes les satires de Juvénal ; il y en a que je sais par cœur, à force de les avoir étudiées ; mais il en est aussi que je ne connais pas, que je n'ai même jamais parcourues. » Dans Stapfer, *les artistes juges et parties, causeries parisiennes*, p. 78. (Sandoz, 1872.)

(2) « Déjà donc son ventre était presque froid ; il découvrit sa tête, car il l'avait couverte, et (ce fut certes sa dernière parole) : « O Criton, dit-il, nous devons un coq à Esculape. Donc donnez-le, et ne l'oubliez pas. » (*Phédon*, ch. LXVI.) Peut-être V. Hugo se rappelle-t-il, non pas le Dialogue de Platon directement, mais le poème de Lamartine sur la mort de Socrate (1823), poème qui contient en note une traduction libre du passage, et cette paraphrase en vers :

Enfin plus librement il semble respirer,
Et laissant sur ses traits son doux sourire errer :
Aux dieux libérateurs, dit-il, qu'on sacrifie !
Ils m'ont guéri ! — De quoi ? dit Cébès. — De la vie !...

Ainsi Elisabeth jurera et parlera latin (1). Ainsi Richelieu subira le capucin Joseph (2), et Louis XI son barbier, maître Olivier le Diable. Ainsi Cromwell dira : *J'ai le parlement dans mon sac et le roi dans ma poche* (3) ; ou, de la main qui signe l'arrêt de mort de Charles Ier, barbouillera d'encre le visage d'un régicide qui le lui rendra en riant (4). Ainsi César dans le char de triomphe aura peur de verser (5). Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, car c'est par là qu'ils sont dramatiques. « Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas (6), » disait Napoléon, quand il fut convaincu

(1) Cette phrase est ajoutée en interligne dans le manuscrit. — V. Hugo a pu prendre tout simplement ces détails dans la *Biographie universelle* de Michaud.

(2) On n'admet plus maintenant que le Père Joseph ait été à Richelieu ce que Richelieu était à Louis XIII : un conseiller impérieux. et subi : cf. Fagniez, *le Père Joseph et Richelieu*. (Hachette, 1894.)

(3) « Dans ses confidences familières, il se vantait *d'avoir le roi sous sa main, et le parlement dans sa poche.* » (Villemain, *Histoire de Cromwell*, I, 144.)

(4) « On a souvent raconté qu'après avoir signé, il barbouilla de sa plume remplie d'encre le visage d'un autre commissaire qui lui rendit la même plaisanterie. Ces gaîtés du crime ont un caractère que l'histoire ne peut omettre. » (Villemain, *Histoire de Cromwell*, I, 215-216.)

(5) Je ne sais où V. Hugo a pris cette anecdote, qui contredit Suétone, *G. J. Cæsar*, § LIX, LXXVII, LXXXII, et notamment XXXVII : « Gallici triumphi die Velabrum prætervehens, pæne curru excussus est, axe diffracto. »

(6) Ce mot est cité pour la première fois dans l'*Histoire de*

d'être homme (1); et cet éclair d'une âme de feu qui

l'ambassade dans le grand-duché de Varsovie, en 1812, par M. de Pradt, archevêque de Malines, alors ambassadeur à Varsovie, 5e édition, Paris, 1815, p. 215 ; le mot est souvent répété dans la suite, notamment p. 219. (Référence indiquée par M. J. Lion.) Peut-être V. Hugo se souvenait-il tout simplement de cette fin d'un article du *Journal des Débats*, n° du 22 mars 1824, sur *les Femmes romantiques* de Théaulon et Ramond : « Il est impossible d'entendre leur jargon empoulé, sans se rappeler cette vérité d'une application si générale dans la politique, les arts et la littérature : *Il n'y a qu'un pas du sublime au ridicule.* C'est Buonaparte qui le disait en 1812 à M. de Pradt... » — Le mot est également rapporté par Beugnot dans ses *Mémoires*, I, 503.

(1) « Pauvre et triste humanité ! — L'homme n'est pas plus à l'abri sur la pointe d'un rocher que sous les lambris d'un palais ! C'est le même partout ! l'homme est toujours l'homme. » (*Mémorial*, 7 mai 1816 ; I, 106.) — « A présent que je suis hors de la question, disait-il, que me voilà simple particulier, que je réfléchis en philosophe sur ce temps où j'avais à faire les œuvres de la Providence, sans néanmoins cesser d'être homme. » (Ibid., 8 septembre 1816 ; I, 199.) — On n'a pas encore souligné l'influence du *Mémorial* sur V. Hugo, aussi bien dans toute son œuvre que dans la *Préface de Cromwell*, influence attestée par de nombreuses réminiscences. Lorsque, dans ses *Châtiments*, il dit, p. 283 :

Il voulait, héros et symbole,
Pontife et roi, phare et volcan,
Faire du Louvre un Capitole,
Et de Saint-Cloud un Vatican,

il met au point cette confidence de Napoléon : « J'allais relever le pape... l'entourer de pompe et d'hommages. Je l'eusse amené à ne plus regretter son temporel, j'en aurais fait une idole ; il fût demeuré près de moi. Paris fût devenu la capitale du monde chrétien, et j'aurais dirigé le monde religieux ainsi que le monde politique... Mes conciles eussent été la représentation de la chrétienté ; les papes n'en eussent été que les présidents, etc. » (*Mémorial*, 17 août 1816 ; I, 178. Cf. 5 mars 1816, I,

s'entr'ouvre illumine à la fois l'art et l'histoire (1), ce cri d'angoisse est le résumé du drame et de la vie.

Chose frappante, tous ces contrastes se rencontrent dans les poètes eux-mêmes, pris comme hommes. A force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes. Ces Démocrites sont aussi des Héraclites. Beaumarchais était morose (2), Molière était sombre, Shakespeare mélancolique (3).

77 ; 2 novembre 1816, I, 237 ; 4 août 1816, I, 170.) De même on pourrait comparer tout le *credo* religieux du poète à celui de l'Empereur. (*Mémorial* du 7-8 juin 1816 ; I, 126.) Le cas le plus curieux de cette espèce de collaboration posthume du *Mémorial* avec Hugo est bien celui-ci :

Non, l'avenir n'est à personne,
Sire, l'avenir est à Dieu.

« Sire, a reparti l'interlocuteur,... l'avenir est hors de la volonté, du pouvoir des hommes, il est dans le sein de Dieu. » 4 novembre 1816 ; I, 239.

(1) N'y aurait-il pas là le souvenir d'une pensée de Napoléon dans son mémoire couronné par l'Académie de Lyon, sur cette question : « Quels sont les principes et les institutions à inculquer aux hommes pour les rendre le plus heureux possible ? » mémoire qui, brûlé plus tard par l'Empereur, contenait, paraît-il, cette phrase : « Les grands hommes sont comme des météores, qui brillent et se consument pour éclairer la terre. » (Abel Hugo, *Histoire de l'Empereur Napoléon*, p. 19.)

(2) Je ne sais où V. Hugo a pu voir que Beaumarchais était morose. Cf. Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres*, passim, notamment p. 110, 133-134, 136.

(3) Ce paragraphe est ajouté en marge du manuscrit.

C'est donc une des suprêmes beautés du drame que le grotesque. Il n'en est pas seulement une convenance, il en est souvent une nécessité. Quelquefois il arrive par masses homogènes, par caractères complets : Dandin, Prusias, Trissotin, Brid'oison, la nourrice de Juliette ; quelquefois empreint de terreur, ainsi : Richard III, Bégears, Tartuffe, Méphistophélès ; quelquefois même voilé de grâce et d'élégance, comme Figaro, Osrick (1), Mercutio, don Juan. Il s'infiltre partout, car de même que les plus vulgaire sont mainte fois leurs accès de sublime, les plus élevés payent fréquemment tribut au trivial et au ridicule. Aussi, souvent insaisissable, souvent imperceptible, est-il toujours présent sur la scène, même quand il se tait, même quand il se cache (2). Grâce à lui, point d'impressions monotones. Tantôt il jette du rire, tantôt de l'horreur dans la tragédie. Il fera rencontrer l'apothicaire à Roméo, les trois sorcières à Macbeth, les fossoyeurs à Hamlet (3). Parfois enfin il peut sans discordance, comme dans la scène du roi Lear et de son fou, mêler sa voix criarde aux plus sublimes, aux

(1) Osrick figure dans *Hamlet*, a. V, sc. 2. Cf. encore *Second Hamlet*, sc. 20, trad. Fr. Victor Hugo, p. 320 et suiv. Osrick est assez mal choisi. Ce personnage assez peu connu, et très secondaire, joue dans *Hamlet* le rôle d'un sot, sans grâce ni élégance.

(2) Ces deux dernières phrases sont ajoutées en marge du manuscrit.

(3) Cette phrase est ajoutée en interligne dans le manuscrit.

plus lugubres, aux plus rêveuses musiques de l'âme (1).

Voilà ce qu'a su faire entre tous, d'une manière qui lui est propre et qu'il serait aussi inutile qu'impossible d'imiter, Shakespeare, ce dieu du théâtre, en qui semblent réunis, comme dans une trinité, les trois grands génies caractéristiques de notre scène, Corneille, Molière, Beaumarchais.

On voit combien l'arbitraire distinction des genres croule vite devant la raison et le goût. On ne ruinerait pas moins aisément la prétendue règle des deux unités. Nous disons deux et non *trois* unités, l'unité d'action ou d'ensemble, la seule vraie et fondée, étant depuis longtemps hors de cause.

Des contemporains distingués, étrangers et nationaux, ont déjà attaqué, et par la pratique et par la théorie, cette loi fondamentale du code pseudo-aristotélique (2). Au reste, le combat ne devait pas être long. A la première secousse, elle a craqué, tant était vermoulue cette solive de la vieille masure scolastique !

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur

(1) *Roi Lear*, a. I, sc. 10, et a. III, sc. 2.

(2) Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, trad. Necker Saussure 1814, t. II, p. 108-114, 117-119, 125, 139-140. — Manzoni. *Lettre à M. Chauvet sur les unités*, dans son Théâtre (Charpentier, 1874), et préface du *Comte de Carmagnola*. — Mme de Staël, *De l'Allemagne* (Didot, 1878), p. 181-199. — Stendhal, *Racine et Shakspeare* (C. Lévy), 1882, p. 7, sqq., etc.

la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue. Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde, en effet, que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour, comme s'ils s'étaient dit bucoliquement :

Alternis cantemus ; amant alterna Camœnæ (1).

Où a-t-on vu vestibule ou péristyle de cette sorte ? Quoi de plus contraire, nous ne dirons pas à la vérité, les scolastiques en font bon marché, mais à la vraisemblance ? Il résulte de là que tout ce qui est trop caractéristique, trop intime, trop local, pour se passer dans l'antichambre ou dans le

(1) Virgile, Eglogues, III, v. 59 :

Alternis *dicetis* ; amant alterna Camœnæ.

Sur l'amour de V. Hugo pour Virgile, cf. M. Biré, *Victor Hugo avant 1830*, p 88-91 ; cf. Th. Gautier, cité dans *le Livre d'or de Victor Hugo* (1883), p. 127 : « Si l'on disait à de certaines gens que le poète qui ressemble le plus à Virgile, c'est Victor Hugo dans *les Feuilles d'automne,* on passerait pour un fou ou pour un enragé. Rien n'est plus vrai pourtant. Tous les génies sont frères, et forment, à travers l'espace et les siècles, une famille rayonnante et sacrée. »

V. Hugo avait déjà fait aux classiques l'application ironique de cette citation, dans sa lettre à Hoffman : « Vous serez charmé, en me voyant réclamer la parole après vous, de voir que je n'ai pas du moins oublié le précepte classique qui veut que chacun parle à son tour: *Amant alterna Camœnæ.* » (*Débats,* nº du 26 juillet 1824.)

carrefour, c'est-à-dire tout le drame, se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action ; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons des récits ; au lieu de tableaux, des descriptions. De graves personnages placés, comme le chœur antique, entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, dans le palais, dans la place publique, de façon que souventes fois nous sommes tentés de leur crier : — Vraiment ! mais conduisez-nous donc là-bas ! On s'y doit bien amuser, cela doit être beau à voir (1) ! A quoi ils répondraient sans doute : — Il serait possible que cela vous amusât ou vous intéressât, mais ce n'est point là la question ; nous sommes les gardiens de la dignité de la Melpomène française. — Voilà !

Mais, dira-t-on, cette règle que vous répudiez est empruntée du théâtre grec. — En quoi le théâtre et le drame grec ressemblent-ils à notre drame et à notre théâtre ? D'ailleurs nous avons déjà fait voir que la prodigieuse étendue de la scène antique lui

(1) V. Hugo paraît développer cette phrase de Schlegel : « Plusieurs tragédies françaises font naître aux spectateurs l'idée confuse que de grands événements ont lieu peut-être quelque part, mais qu'ils sont mal placés pour en être les témoins. » (*Cours de littérature*, trad. Necker Saussure, II, 135. Cette traduction adoucit certaines violences de Schlegel contre la littérature française : cf. Ehrhard, *les Comédies de Molière en Allemagne*, p. 372.) Peut-être n'y a-t-il là qu'une coïncidence, et la pensée est-elle un souvenir original de sa vie en Espagne. Cf. *V. Hugo raconté*, I, 152.

permettait d'embrasser une localité tout entière, de sorte que le poète pouvait, selon les besoins de l'action, la transporter à son gré d'un point du théâtre à un autre, ce qui équivaut bien à peu près aux changements de décorations. Bizarre contradiction ! le théâtre grec, tout asservi qu'il était à un but national et religieux, est bien autrement libre que le nôtre, dont le seul objet cependant est le plaisir, et, si l'on veut, l'enseignement du spectateur. C'est que l'un n'obéit qu'aux lois qui lui sont propres, tandis que l'autre s'applique des conditions d'être parfaitement étrangères à son essence. L'un est artiste, l'autre est artificiel.

On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable ; et l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire. Le poète oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart (1) ? poignarder Henri IV

(1) Ce drame, et tous les sujets qui s'y rattachent, revenaient souvent dans les préoccupations du monde dramatique à cette époque : cf. le feuilleton des *Débats* sur le *Bothwell* d'Empis, n° du 24 juin 1824. — La tragédie de Schiller, traduite en vers par Lebrun, venait de réussir : la duchesse de Broglie écrit, le 11 avril 1820 : « Voilà bien de la politique. Il n'y a

ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, tout obstruée de haquets et de voitures? brûler Jeanne d'Arc autre part que dans le Vieux-Marché (1)? dépêcher le duc de Guise autre part que dans ce château de Blois où son ambition fait fermenter une assemblée populaire (2)? décapiter Charles Ier et Louis XVI ailleurs que dans ces places

guère d'autres événements, excepté *Marie Stuart*, dont le succès a été prodigieux. »

(1) Peut-être est-ce une protestation contre Schiller, dont le théâtre avait été traduit par de Barante en 1821 : dans *la Pucelle d'Orléans* du poète allemand, Jeanne est blessée au milieu d'une bataille, et tombe morte sur son drapeau. Déjà Mme de Staël avait dit : « Le seul défaut grave qu'on puisse reprocher à ce drame lyrique, c'est le dénoûment : au lieu de prendre celui qui était donné par l'histoire, Schiller suppose que Jeanne d'Arc, enchaînée par les Anglais, brise miraculeusement ses fers, va rejoindre le camp des Français, décide la victoire en leur faveur, et reçoit une blessure mortelle. » (*De l'Allemagne*, p. 239.) — De tous les poètes allemands, V. Hugo ne connaissait guère que Schiller ; cf. Virgile Roszel, *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne* (Fischbacher, 1897), p. 208. Dans cet excellent ouvrage, qui a paru depuis que mon livre est à l'impression, il n'est question de la *Préface* qu'assez rarement, p. 146, 161, 162.

(2) Tout ce passage semble inspiré par Stendhal : « Pour *Henri III*, il faut absolument, d'un côté : Paris, la duchesse de Montpensier, le cloître des Jacobins ; de l'autre, Saint-Cloud, etc. » *Racine et Shakespeare*, p. 41.

Pour le duc de Guise il y a là peut-être une allusion au drame de Vitet. *Les Etats de Blois* ou *la Mort de MM. de Guise* venaient de paraître. Les *Débats* les annoncent le 26 avril 1827, et leur consacrent un long article dans le numéro du 23 juillet. Plus près encore de l'époque de la *Préface*, *le Globe*, dans son numéro de septembre 1827, critique ces *Etats*.

sinistres où l'on peut voir White-hall et les Tuileries, comme si leur échafaud servait de pendant à leur palais (1)?

L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements! appliquer la même mesure sur tout! On rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds. Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage, et y faire pédantesquement entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces figures que la Providence déroule à si grandes masses dans la réalité! c'est mutiler hommes et choses, c'est faire grimacer l'histoire. Disons mieux, tout cela mourra dans l'opération; et c'est ainsi que les mutilateurs dogmatiques arrivent à leur résultat ordinaire: ce qui était vivant dans la chronique est mort dans la tragédie. Voilà pourquoi, bien souvent, la cage des unités ne renferme qu'un squelette.

Et puis si vingt-quatre heures peuvent être comprises dans deux, il sera logique que quatre heures puissent en contenir quarante-huit. L'unité de

(1) Le romantisme ne transportera pas ce sujet à la scène: il se contente de montrer Louis XVI désavoué par sa noblesse, parce qu'il est trop républicain. Cf. Alexandre Dumas et son *Paul Jones*, théâtre complet, t. VI, p. 128.

Shakespeare ne sera donc pas l'unité de Corneille. Pitié !

Ce sont là pourtant les pauvres chicanes que depuis deux siècles la médiocrité, l'envie et la routine font au génie ! C'est ainsi qu'on a borné l'essor de nos plus grands poètes. C'est avec les ciseaux des unités qu'on leur a coupé l'aile. Et que nous a-t-on donné en échange de ces plumes d'aigle retranchées à Corneille et à Racine ? Campistron (1).

Nous concevons qu'on pourrait dire : Il y a dans des changements trop fréquents de décoration quelque chose qui embrouille et fatigue le spectateur, et qui produit sur son attention l'effet de l'éblouissement ; il peut aussi se faire que des translations multipliées d'un lieu à un autre lieu, d'un temps à un autre temps, exigent des contre-expositions qui le refroidissent ; il faut craindre encore de laisser dans le milieu d'une action des lacunes qui empêchent les parties du drame d'adhérer étroitement entre elles, et qui en outre déconcertent le specta-

(1) Sur le Racine mort le Campistron pullule, dira, en 1834, V. Hugo dans sa réponse à un acte d'accusation. (*Contemplations*, I, 31.) Déjà en 1826, dans une préface des *Odes et Ballades*, il disait : « Nous préférons une barbarie de Shakespeare à une ineptie de Campistron. » Sur Campistron, cf. Fournel dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 15 juillet 1894.

M. Soubies trouve « véritablement attachant » *le Jaloux désabusé*, « de l'infortuné Campistron, devenu plus tard, pour les romantiques, un bouc émissaire chargé de tous les péchés de l'Israël classique, sur lequel se sont acharnés, comme on le voit, dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, les Jeune France de 1830. » (*La Comédie française depuis l'époque romantique*, p. 21.)

teur parce qu'il ne se rend pas compte de ce qu'il peut y avoir dans ces vides. — Mais ce sont là précisément les difficultés de l'art. Ce sont là de ces obstacles propres à tels ou tels sujets, et sur lesquels on ne saurait statuer une fois pour toutes. C'est au génie à les résoudre, non aux *poétiques* à les éluder.

Il suffirait enfin, pour démontrer l'absurdité de la règle des deux unités, d'une dernière raison, prise dans les entrailles de l'art. C'est l'existence de la troisième unité, l'unité d'action, la seule admise de tous parce qu'elle résulte d'un fait : l'œil ni l'esprit humain ne sauraient saisir plus d'un ensemble à la fois. Celle-là est aussi nécessaire que les deux autres sont inutiles. C'est elle qui marque le point de vue du drame ; or, par cela même, elle exclut les deux autres. Il ne peut pas plus y avoir trois unités dans le drame que trois horizons dans un tableau. Du reste, gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action (1). L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties, savamment subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle aux différents étages ou plutôt sur les divers plans du drame. L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre.

(1) Le raisonnement est au moins discutable. Cf. Breitinger, *les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille.* Genève, Georg, 1879.

— Mais, s'écrieront les douaniers de la pensée, de grands génies les ont pourtant subies, ces règles que vous rejetez !

— Eh oui, malheureusement ! Qu'auraient-ils donc fait, ces admirables hommes, si l'on les eût laissés faire ? Ils n'ont pas du moins accepté vos fers sans combat. Il faut voir comme Pierre Corneille, harcelé à son début pour sa merveille du *Cid*, se débat sous Mairet (1), Claveret (2), d'Aubignac (3) et Scudéri (4) ! comme il dénonce à la postérité les violences de ces hommes qui, dit-il, se font *tout blancs d'Aristote* (5) ! Il faut voir comme

(1) Pour cette querelle de Corneille avec Mairet, consulter la réimpression en fac-simile des pamphlets les moins connus, publiés en 1637 et en 1638, pour et contre le *Cid*, réimpression faite dans la collection de la société des Bibliophiles normands de Rouen, par M. Armand Gasté, et notamment l'*Advertissement au Besançonnois Mairet*, *l'Epistre familière du S[r] Mairet au S[r] Corneille sur la tragi-comédie du Cid*, *l'Apologie pour Monsieur Mairet contre les calomnies du sieur Corneille de Rouen.*

(2) Pour Claveret, cf. la *Lettre du sieur Claveret à Monsieur de Corneille. — L'amy du Cid à Claveret.*

(3) Sur d'Aubignac et sa querelle avec Corneille, Ch. Arnaud, *Etude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac* (1887), p. 300-323.

(4) *Observations sur le Cid*, reproduites dans l'édition des grands Ecrivains, t. XII, p. 441 ; *Lettre de M. de Scudéry à l'illustre Académie*, 1637 ; *Lettre de M. de Balzac à M. de Scudéry sur ses observations du Cid*, etc., 1638; *La Preuve des Passages allégués dans les observations sur le Cid à Messieurs de l'Académie par M. de Scudéry*, etc., réimprimées par M. Gasté.

(5) « Vous vous êtes fait tout blanc d'Aristote et d'autres

on lui dit, et nous citons des textes du temps : « Jeune homme, il faut apprendre avant que d'enseigner, et à moins que d'être un Scaliger ou un Heinsius, cela n'est pas supportable (1) ! » Là-dessus Corneille se révolte et demande si c'est donc qu'on veut le faire descendre, « beaucoup au-dessoubs de Claveret (2) ? » Ici Scudéri s'indigne de tant d'orgueil et rappelle à « ce trois fois grand autheur du *Cid*... (3) les modestes paroles par où le Tasse, le plus grand homme de son siècle, a commencé l'apologie du plus beau de ses ouvrages, contre la plus aigre et la plus iniuste Censure, qu'on fera peut-être iamais. M. Corneille, ajoute-t-il, tesmoigne bien en ses Responses qu'il est aussi loing de la modération que du mérite de cet excellent autheur (4). » Le *jeune homme* si *juste-*

auteurs que vous ne lûtes et n'entendîtes peut-être jamais. » Lettre apologétique du sieur Corneille, contenant sa réponse aux *Observations* faites par le sieur Scudéry sur le *Cid*... Œuvres, X, 402.

(1) V. Hugo commet là une erreur. C'est un partisan de Corneille qui adresse ce reproche à Mairet, pour avoir eu « l'effronterie de prendre la chaire et de mettre un art poétique au-devant de votre Silvanire. » *Advertissement Besançonnois au Mairet*, M. D. C. XXXVII, Ed. Gasté, p. 6.

(2) « Il n'a pas tenu à vous que du premier lieu, où beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne sois descendu au-dessous de Claveret. » *Lettre apologétique*, Œuvres, x, 403.

(3) Ces mots figurent dans la *Lettre de M. de Scudéry à l'illustre Académie*, p. 10 de l'Éd. Gasté, mais ne sont pas suivis du texte que V. Hugo met aussitôt après : ce dernier est le début de la *Preuve des Passages*.

(4) Tout ce passage, depuis *Là-dessus Corneille*, est ajouté en

ment et si *doucement censuré* ose résister ; alors Scudéri revient à la charge ; il appelle à son secours l'*Académie éminente* : « Prononcez, ô MES JUGES, un arrest digne de vous, et qui face sçavoir à toute l'Europe que le *Cid* n'est point le chef-d'œuvre du plus grand homme de France, mais ouy bien la moins iudicieuse pièce de M. Corneille mesme. Vous le devez, et pour vostre gloire en particulier, et pour celle de nostre nation en général, qui s'y trouve intéressée ; veu que les estrangers qui pourroient (1) voir ce beau chef d'œuvre, eux qui ont eu des Tasses et des Guarinis, croyroient que nos plus grands maistres ne sont que des apprentifs (2). » Il y a dans ce peu de lignes instructives toute la tactique éternelle de la routine envieuse contre le talent naissant, celle qui se suit encore de nos jours, et qui a attaché, par exemple, une si curieuse page aux jeunes essais de Lord Byron (3). Scudéri nous

marge dans le manuscrit. Chose curieuse, V. Hugo l'avait d'abord écrit avec l'orthographe courante ; puis il y est revenu, et a rétabli l'orthographe du XVIIe siècle.

(1) Dans le texte de Scudéry : *pourront.*

(2) Ceci est à la fin de la lettre de Scudéry à l'Académie, lettre qui se continue et se termine ainsi : « C'est la plus importante et la plus belle action publique, par où votre illustre Académie puisse commencer les siennes ; tout le monde l'attend de vous, et c'est pour l'obtenir que vous présente cette juste requête,

Messieurs,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

de Scudéry. »

(3) V. Hugo rappelle ici un article de la *Revue d'Edim-*

la donne en quintessence. Ainsi les précédents ouvrages d'un homme de génie toujours préférés aux nouveaux, afin de prouver qu'il descend au lieu de monter, *Mélite* et *la Galerie du Palais* mis au-dessus du *Cid*; puis les noms de ceux qui sont morts toujours jetés à la tête de ceux qui vivent, Corneille lapidé avec Tasse et Guarini (1) (Guarini !), comme plus tard on lapidera Racine avec Corneille, Voltaire avec Racine, comme on lapide aujourd'hui tout ce qui s'élève avec Corneille, Racine et Voltaire. La tactique, comme on voit, est usée, mais il faut qu'elle soit bonne, puisqu'elle sert toujours (2). Cependant le pauvre diable de grand

bourg, contre lequel il avait déjà protesté dans *la Muse française*. En juin 1824, V. Hugo y avait publié une étude très élogieuse sur Byron. On la retrouve presque textuellement dans *Littérature et philosophie mêlées*. L'article de la *Revue d'Edimbourg* est en partie reproduit au tome I, p. 275.

(1) On ne saurait mieux dire sur lui que ne l'a fait Boissonade dans la *Biographie Universelle*, en 1817 : « Il mourut, vers la fin de l'année 1460, plein d'années et universellement regretté. Les écrits de ce savant homme sont aujourd'hui assez peu connus. »

(2) V. Hugo reprend là son bien : c'est une idée du *Journal d'un jeune Jacobite* de 1819 : « Il y a aujourd'hui en France combat entre une opinion littéraire encore trop puissante, et le génie du siècle. Cette opinion, aride héritage légué à notre époque par le siècle de Voltaire... mêle, dans son aveugle admiration, à ses renommées immortelles, qu'elle eût persécutées si elles avaient paru de nos jours, je ne sais quelles vieilles réputations usurpées que les siècles se passent avec indifférence, et dont elle se fait des autorités contre les réputations contemporaines ; en un mot, qui poursuivrait du nom de Corneille mort Corneille renaissant. » (*Littérature et philosophie mêlées*, I, 158.)

homme soufflait encore. C'est ici (1) qu'il faut admirer comme Scudéri, le capitan de cette tragi-comédie, poussé à bout, le rudoie et le malmène, comme il démasque sans pitié son artillerie classique, comme il « fait voir » à l'auteur du *Cid* « quels doivent estres les épisodes, d'après Aristote, qui l'enseigne aux chapitres dixiesme et seiziesme de sa *Poétique* (2) », comme il foudroie Corneille, de

(1) Tout ce passage, depuis *le jeune homme si justement*, etc., est ajouté en marge, d'une écriture plus fine que le reste du manuscrit, et qui paraît bien du reste être de la main de V. Hugo. Cette écriture reparaît dans les cinq dernières pages, à partir du paragraphe : *il y a aujourd'hui l'ancien régime*, etc. Il est à remarquer que presque toutes ces adjonctions faites en marge comprennent un grand nombre de citations, comme si après coup V. Hugo avait voulu appuyer ses raisonnements sur des textes. On pourrait encore supposer qu'il y a là une trace, une preuve de certaines collaborations. A qui V. Hugo devrait-il ces citations, si ce n'est aux amis de la première heure, auxquels il lut, dans le petit cénacle de la rue Vaugirard, sa *Préface*, avant de la publier ? (Cf. Nettement, *Histoire de la littérature française sous la Restauration* (1853), t. II, p. 396). M. Bondois a déjà remarqué, mais sans fournir ses autorités, que Sainte-Beuve avait été un de ces collaborateurs de la *Préface* (p. 156). A coup sûr, il a été un des auditeurs de la première heure : Hugo lui écrit, le 8 février 1827 : « Je communiquais, l'autre matin, à M. de Sainte-Beuve quelques vers de mon *Cromwell.* S'il avait velléité d'en entendre davantage, il n'a qu'à venir lundi soir... Tout le monde sera charmé de le voir, et moi surtout. Il est du nombre des auditeurs que je choisirais toujours parce que j'aime à les écouter... » (*Correspondance*, p. 261.)

(2) Scudéry dit simplement dans ses *Observations* : «.... Autrefois quelques-uns, comme Marcellin au livre vingt-septième, ont mis entre les corruptions des républiques la lecture de Juvénal... » (Œuvres, XII, 448.) Mais il reprend toutes ses attaques avec références dans *la Preuve des Passages allégués dans les*

par ce même Aristote « au chapitre unziesme de son *Art Poétique*, dans lequel on voit la condamnation du *Cid* (1) » ; de par Platon « livre dixiesme de sa République (2) », de par Marcelin, « au livre vingt-septiesme ; on le peut voir (3) » ; de par « les tragédies de Niobé et de Jephté » ; de par « l'Ajax de Sophocle » ; de par « l'exemple d'Euripide (4) » ; de par « Heinsius au chapitre six, Constitution de la tragédie ; et Scaliger le fils dans ses poésies (5) » ; enfin, de par « les Canonistes et les

Observations sur le Cid. V. Hugo fait ses citations d'après l'édition princeps, car il en reproduit fidèlement l'orthographe, sauf « estres » qui doit être une faute d'impression. Cf. *la Preuve*, Ed. Gasté, p. 10 : « J'ai fait voir quels doivent estre les Episodes, mais ce n'est qu'après Aristote qui me l'enseigne, aux chapitres dixième et seizième de sa Poétique. »

(1) *La Preuve des passages*, p. 10.

(2) *La Preuve des passages*, p. 8.

(3) *La Preuve des passages*, p. 9.

(4) Ces six derniers mots sont ajoutés en marge du manuscrit. — V. Hugo semble résumer ici ce passage de Scudéry : « Aristophane, comique grec, se moquait d'Eschyle, poète tragique, qui dans la tragédie de *Niobé* pour conserver la gravité de cette héroïne, l'introduisit assise au sépulcre de ses enfants l'espace de trois jours sans dire une seule parole. Et voilà pourquoi le docte Heinsius a trouvé que Buchanan avait fait une faute dans sa tragédie de Jephté, etc. » (XII, 445.) — « Nous en avons un exemple dans l'*Ajax* de Sophocle, où le spectateur voit arriver tout ce qu'il s'était proposé. » (XII, 450.)

(5) « Je me suis fortifié de l'exemple de Teucer et de Ménélaus, après Heinsius, au chapitre VI de la Constitution de la Tragédie, et Scaliger le fils dans ses Poésies. Il n'est pas jusqu'aux chœurs et à la musique, dont j'ay parlé, que je ne prouve par Heinsius, » etc. (*La Preuve des Passages*, p. 11.)

Jurisconsultes, au titre des Nopces (1). » Les premiers arguments s'adressaient à l'Académie, le dernier allait au cardinal. Après les coups d'épingle, le coup de massue (2). Il fallut un juge pour trancher la question. Chapelain décida (3). Corneille se vit donc condamné, le lion fut muselé, ou, pour dire comme alors, la *corneille déplumée* (4). Voici maintenant le côté douloureux de ce drame

(1) « C'est en cet endroit que j'ay monstré, que le *Cid* choque directement les bonnes mœurs. J'ay dit sur ce subjet que la volonté fait le mariage ; mais je ne l'ay dit qu'après les Canonistes et les Jurisconsultes, au titre des nopces. » (*La Preuve*, p. 9-10.)

(2) Ajouté en marge du manuscrit. — Peut-être V. Hugo se rappelle-t-il ici un passage de la *Responce à l'Amy du Cid sur ses invectives contre le Sieur Claveret*, où Mayret parle « des horribles coups de massuë qu'il avait fraischement receus de la main de ce puissant Observateur qui l'a jetté par terre. » (Ed. Gasté, p. 34.) Mais Mayret ne parle pas simplement de coups d'épingle, car il plaint « ce même *Cid*, à qui M. de Scudéry a donné vingt fois de l'espée dans le corps, jusqu'aux gardes, sans un nombre infini d'autres blessures en tous ses membres » (p. 35-36).

(3) Sur ce rôle de Chapelain, cf. Pellisson, *Histoire de l'Académie française* , I, 498-500 de l'éd. Livet. Chapelain , du reste, ne décida pas mal si l'on en croit La Bruyère : « *le Cid* enfin est l'un des plus beaux poèmes que l'on puisse faire ; et l'une des meilleures critiques qui ait été faite sur aucun sujet, est celle du *Cid.* » (*Ouvrages de l'esprit*, § 30.) Peut-être l'éloge est-il un peu fort.

On peut lire ces *Sentiments de l'Académie* au tome XII de l'Ed. Hachette.

(4) Ces huit derniers mots sont ajoutés en marge du manuscrit.

On attribue à Mairet les stances injurieuses pour Corneille,

grotesque (1) : c'est après avoir été ainsi rompu dès son premier jet, que ce génie, tout moderne, tout nourri de moyen âge (2) et de l'Espagne, forcé de se mentir à lui-même et de se jeter dans l'antiquité, nous donna cette Rome castillane, sublime sans contredit, mais où, excepté peut-être dans le *Nicomède* si moqué du dernier siècle pour sa fière et naïve couleur, on ne retrouve ni la Rome véritable ni le vrai Corneille (3).

Racine éprouva les mêmes dégoûts, sans faire d'ailleurs la même résistance. Il n'avait ni dans le génie, ni dans le caractère, l'âpreté hautaine de Corneille. Il plia en silence, et abandonna aux dédains de son temps sa ravissante élégie d'*Esther*, sa magnifique épopée d'*Athalie*. Aussi on doit croire

mises sous le nom de Guillen de Castro, où se trouve le passage suivant :

> Ingrat, rends-moi mon *Cid* jusques au dernier mot,
> Après tu connaîtras, Corneille déplumée,
> Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
> Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

(Œuvres de Corneille, III, 20.) A coup sûr, cette stance figure dans l'*Epistre familière du Sr Mayret au Sr Corneille*, p. 13 de l'Ed. Gasté, et de plus l'auteur anonyme de l'*Advertissement au Besançonnois Mairet* la lui attribue nettement.

(1) Ajouté en marge du manuscrit.

(2) V. Hugo prête probablement ses propres lumières à Corneille, car ce dernier n'a pour ainsi dire pas étudié le moyen âge, si l'on excepte son *Cid* qu'il connaissait surtout par Guillen de Castro et un peu par le Romancero. Pour le véritable *Cid*, cf. L. Mabilleau, supplément littéraire du *Figaro*, 10 mars 1894.

(3) Sur cette question très controversée, cf. E. Desjardins, *le Grand Corneille historien*. Didier 1861.

que, s'il n'eût pas été paralysé comme il l'était par les préjugés de son siècle, s'il eût été moins souvent touché par la torpille classique, il n'eût point manqué de jeter Locuste dans son drame entre Narcisse et Néron, et surtout n'eût pas relégué dans la coulisse cette admirable scène du banquet où l'élève de Sénèque empoisonne Britannicus dans la coupe de la réconciliation. Mais peut-on exiger de l'oiseau qu'il vole sous le récipient pneumatique (1) ? Que de beautés pourtant nous coûtent les *gens de goût*, depuis Scudéri jusqu'à la Harpe (2) !

(1) Phrase ajoutée en marge du manuscrit.

(2) C'est un souvenir du *Conservateur Littéraire :* à un poète qui regimbe devant la critique, on oppose et on impose les noms des grands critiques : « S'il n'est pas étourdi de tous ces grands noms, vous invoquez le goût ; qu'a-t-il à répondre ? Le goût est semblable à ces anciennes divinités païennes qu'on respectait d'autant plus qu'on ne savait où les trouver, ni sous quelle forme les adorer » (II,372). V. Hugo aurait été heureux de pouvoir citer cette satire des gens de goût par d'Alembert : « Parmi les ennemis secrets des gens de lettres, on doit compter surtout une classe particulière d'amphibies qui voudraient être gens de lettres et gens du monde, et qu'on appelle, comme nous l'avons dit ailleurs, *gens de goût* par excellence, *gens de goût* tout court. C'est parmi nous une espèce d'état ; nous avons des *gens de goût* qui ne sont rien autre chose, des gens de goût *consultants* et n'écrivant point, comme nous avons des *gens de loi* qui consultent et ne plaident pas ; la comparaison est d'autant plus juste que le public casse souvent les décisions des *gens de goût*, comme les tribunaux les consultations des *gens de loi*. Ces *gens de goût*, qui jugent les productions des autres, et qui, de peur d'être jugés, se gardent bien de rien produire, sont pour l'ordinaire les plus violents détracteurs des écrivains distingués qui ne daignent ni les consulter ni les applaudir. » Dans Brunel, *Les philosophes et l'Académie française au XVIIIe siècle*, p.363 - 364.

On composerait une bien belle œuvre de tout ce que leur souffle aride a séché dans son germe. Du reste nos grands poètes ont encore su faire jaillir leur génie à travers toutes ces gênes. C'est souvent en vain qu'on a voulu les murer dans les dogmes et dans les règles. Comme le géant hébreu : ils ont emporté avec eux sur la montagne les portes de leur prison (1).

On répète néanmoins, et quelque temps encore sans doute on ira répétant : — Suivez les règles ! Imitez les modèles ! Ce sont les règles qui ont formé les modèles (2) ! — Un moment ! Il y a en ce cas deux espèces de modèles, ceux qui se sont faits d'après les règles, et, avant eux, ceux d'après lesquels on a fait les règles. Or, dans laquelle de ces deux catégories le génie doit-il se chercher une place ? Quoi qu'il soit toujours dur d'être en contact avec les pédants, ne vaut-il pas mille fois mieux

(1) Souvenir de Stendhal, un peu modifié : « Ces grands hommes... s'élançaient dans la carrière chargés de fers, et ils les portaient avec tant de grâce, que des pédants sont parvenus à persuader aux Français que de pesantes chaînes sont un ornement indispensable, dès qu'il s'agit de courir. » (*Racine et Shakespeare*, p. 181.)

(2) C'est ce que dit nettement Chapelain, dans la préface des douze derniers livres de sa *Pucelle :* « On devient poète par l'étude des règles. » Et tout son poème essaye d'être une preuve à l'appui de cette théorie : il a voulu « prouver que sans grande élévation d'esprit on peut à l'aide de la théorie accomplir une œuvre parfaite ». Préface de *la Pucelle.* — Cette idée, qu'il ne faut pas imiter les modèles, a été reprise et développée à sa manière, par Théodore de Banville, dans son *Petit Traité*, p. 70.

leur donner des leçons qu'en recevoir d'eux (1)? Et puis, imiter ! Le reflet vaut-il la lumière? Le satellite qui se traîne sans cesse dans le même cercle vaut-il l'astre central et générateur? Avec toute sa poésie, Virgile n'est que la lune d'Homère (2).

Et, voyons, qui imiter? Les anciens? Nous venons de prouver que leur théâtre n'a aucune coïncidence avec le nôtre. D'ailleurs, Voltaire, qui ne veut pas de Shakespeare (3), ne veut pas des Grecs non plus. Il va nous dire pourquoi : « Les Grecs ont hasardé des spectacles non moins révol-

(1) A coup sûr V. Hugo a songé à devenir Maître de conférences à l'Ecole normale, si nous en croyons Jules Simon : « Nous savions qu'à la démission de M. Ampère, la place avait été demandée par Victor Hugo et par Sainte-Beuve. M. Guizot l'avait donnée à son secrétaire (Nisard) à qui nous reprochions d'abord de n'être ni Sainte-Beuve ni Victor Hugo. — Nous comprenions encore bien moins que M. Guizot avait fait très sagement en écartant le grand poète qui ne nous aurait rien enseigné, ou qui, s'il avait daigné faire une leçon, ne nous aurait enseigné que Victor Hugo. » (*Mémoires des autres*, I, 260-261.) Ceci même aurait bien été quelque chose. Nisard a-t-il enseigné autre chose que du Nisard ? — V. Hugo avait raison au fond : il voulait ainsi influer sur la critique universitaire.

(2) Peut-être est-ce un souvenir, une condensation de ce passage de Nodier : « On est porté à croire que si Homère n'avait point existé, il serait possible que Virgile n'eût point écrit.... Le poète primitif brille de tout l'éclat que réfléchit sa postérité littéraire. La lumière qui s'échappe de lui se réflète plus ou moins dans ses successeurs, mais c'est lui qui l'a faite. » (*Mélanges*, I, 235.)

(3) Cf. sa lettre à l'Académie sur Shakespeare, Beuchot, XLVIII, 407.

tants pour nous. Hippolyte, brisé par sa chute, vient compter ses blessures et pousser des cris douloureux. Philoctète tombe dans ses accès de souffrance ; un sang noir coule de sa plaie. Œdipe, couvert du sang qui dégoutte encore du reste (1) de ses yeux qu'il vient d'arracher, se plaint des dieux et des hommes. On entend les cris de Clytemnestre que son propre fils égorge, et Electre crie sur le théâtre : « Frappez, ne l'épargnez pas, elle « n'a pas épargné notre père. » Prométhée est attaché sur un rocher avec des clous qu'on lui enfonce dans l'estomac et dans les bras. Les Furies répondent à l'ombre sanglante de Clytemnestre par des hurlements sans aucune articulation... L'art était dans son enfance du temps d'Eschyle comme à Londres du temps de Shakespeare » (2). Les modernes ? Ah ! imiter des imitations ! Grâce (3) !

— *Mà* (4), nous objectera-t-on encore, à la ma-

(1) Dans Voltaire : *des restes.*

(2) Voltaire, *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke*, Beuchot, II, 356.

(3) Tout ce paragraphe, depuis *Et, voyons*, est ajouté en marge du mss.

(4) Mot italien, employé à la place de *mais*, « pour rien, pour le plaisir ». C'est peut-être un souvenir d'enfance : le futur général Hugo « fut envoyé en Corse, puis à l'île d'Elbe où elle le rejoignit. La famille alla à Porto-Ferrajo, à Bastia, et de la sorte la première langue que parla Victor Hugo fut l'italien des îles ». (Barbou, *V. Hugo, sa vie*, etc., p. 16.) — Peut-être est-ce encore une réminiscence de ses lectures du *Mémorial*, et des nombreuses conversations en italien de Napoléon et de O'Méara : « ma bisogna dire la verita, etc. » (*Mémorial*, 12 juin 1817, t. II, p. 102.)

nière dont vous concevez l'art, vous paraissez n'attendre que de grands poètes, toujours compter sur le génie ? — L'art ne compte pas sur la médiocrité. Il ne lui prescrit rien, il ne la connaît point, elle n'existe point pour lui ; l'art donne des ailes et non des béquilles. Hélas ! d'Aubignac a suivi les règles, Campistron a imité les modèles (1). Que lui importe ! Il ne bâtit point son palais pour les fourmis. Il les laisse faire leur fourmilière, sans savoir si elles viendront appuyer sur sa base cette parodie de son édifice.

Les critiques de l'école scolastique placent leurs poètes dans une singulière position. D'une part, ils leur crient sans cesse : Imitez les modèles ! De l'autre, ils ont coutume de proclamer que « les modèles sont inimitables » ! Or, si leurs ouvriers, à force de labeur, parviennent à faire passer dans ce défilé quelque pâle contre-épreuve, quelque calque décoloré des maîtres, ces ingrats, à l'examen du *refaccimiento* (2) nouveau, s'écrient tantôt : Cela

(1) C'est, en somme, le jugement de La Harpe : « Campistron... cherche sans cesse à imiter Racine ; mais ce n'est qu'un apprenti qui a devant lui le tableau d'un maître, et qui, d'une main timide et indécise, crayonne des figures inanimées. » (*Lycée* (1816), V, 170-171.)

(2) Langue inconnue : ce mot n'est ni espagnol, ni italien, ou du moins ne figure ni dans le dictionnaire de Salva, ni dans celui de Ferrari et Caccia. V. Hugo a probablement voulu écrire *rifacimento*, mot qui figure dans le dictionnaire de Ferrari, avec le sens de réparation, restauration, refonte : « on l'a appliqué particulièremet à l'œuvre singulière de Berni, publiée en 1541, cinq ans après sa mort, sous le titre d'*Orlando innamorato*. C'est

ne ressemble à rien ! tantôt : Cela ressemble à tout ! Et, par une logique faite exprès, chacune de ces deux formules est une critique.

Disons-le donc hardiment. Le temps en est venu, et il serait étrange qu'à cette époque, la liberté, comme la lumière, pénétrât partout, excepté dans ce qu'il y a de plus nativement libre au monde, les choses de la pensée. Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles ni modèles (1) ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature,

le poème de Bojardo, conté d'une façon plus gracieuse et plus piquante, refait et embelli. » (Communication de M. de Tréverret.)

(1) Le génie doit être *énorme*, au sens étymologique, hors de la règle ; ou encore, il n'y a pas de règle pour lui. C'est un souvenir du *Conservateur Littéraire :* « la multitude relègue vingt et un ouvrages de Corneille parmi la foule de nos nouveautés dramatiques, sous prétexte que ce sont aussi de *mauvaises pièces*. Voilà de nos jugements : comme si le génie qui, dans ses écarts, peut être monstrueux et ridicule, pouvait jamais être médiocre ! » (I, 94.) Le mot et l'idée font scandale dans le camp classique : « Il n'y a plus ni règles ni modèles ! — Ah ! malheureux, qu'avez-vous dit ? Qui donc vous pousse ainsi à prononcer vous-même votre irrévocable sentence ? Comment avez-vous pu penser un instant que votre allure vagabonde et sans frein fût un indice de génie ? Elle n'est qu'une preuve d'impuissance. Le génie adore les modèles que vous reniez ; il suit les règles que vous violez..... Rien de grand, rien de beau, rien de durable, si ce n'est dans cette voie : les succès de coterie, les ovations de la mode ou du charlatanisme passeront, et les muses immortelles chasseront de leur sanctuaire purifié vos idoles d'un jour, qui vainement en usurpent les autels. » (Fonfrède, IX, 209-210.)

qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions propres à chaque sujet. Les unes sont éternelles, intérieures, et restent; les autres variables, extérieures, et ne servent qu'une fois. Les premières sont la charpente qui soutient la maison; les secondes, l'échafaudage qui sert à la bâtir et qu'on refait à chaque édifice. Celles-ci enfin sont l'ossement, celles-là le vêtement du drame. Du reste, ces règles-là ne s'écrivent pas dans les poétiques. Richelet ne s'en doute pas (1). Le génie, qui devine plutôt qu'il n'apprend, extrait, pour chaque ouvrage, les premières de l'ordre général des choses, les secondes de l'ensemble isolé du sujet qu'il traite; non pas à la façon du chimiste qui allume son fourneau, souffle son feu, chauffe son creuset, analyse et détruit; mais à la manière de l'abeille, qui vole sur ses ailes d'or, se pose sur chaque fleur, et en tire son miel, sans que le calice perde rien de son éclat, la corolle rien de son parfum.

Le poète, insistons sur ce point, ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature. *Quando he*, dit Lope de Vega,

> Quando he de escrivir una comedia,
> Encierro los preceptos con seis llaves (2).

(1) Cf. en effet son « Dictionnaire de Rimes... où se trouvent : I. Les mots et le genre des mots; II. Un traité complet de la versification, et les règles des différents ouvrages en vers ».

(2) V. Hugo ne cite pas les vers qui entourent ce distique, et

Pour enfermer les préceptes, en effet, ce n'est

lui donnent sa vraie signification, dans l'*Arte nuovo de hazer Comedias en este tiempo*, ou Nouvelle pratique du Théâtre, accommodée à l'usage présent d'Espagne, adressée à l'Académie de Madrid, en 1609 :

Verdad es, que y o he escrito algunas vezes
Siguiendo el arte que conossen pocos.
Mas luego que salir por otra parte
Veo los Monstruos de aparencias llenos,
A donde acude el vulgo, y las Mugeres,
Que este triste exercicio canonizan,
A aquel habito barbaro me vuelvo.
Y quando he de escrivir una Comedia
Encierro los preceptos con seis llaves :
Saco a Terencio, y Plauto, de mi estudio ;
Para que no me den voces, que suele
Dar gritos la verdad en libros muchos.
Y escrivo por el arte que inventaron,
Los que el vulgar aplauso pretendieron
Porque come las paga el vulgo, e justo
Hablarle en Necio, para darle Gusto.

(*Collection de las obras*, etc., Madrid, 1776, t IV, p. 406.)

En voici une traduction dont je ne puis garantir les sept premières lignes :

La vérité est que j'ai écrit quelquefois
En suivant l'art que connaissent peu de personnes.
Mais aussitôt que j'ai vu triompher d'autre côté
Des monstres qui n'étaient pleins que d'apparence,
A la représentation desquels assistaient souvent le vulgaire et [les femmes,
Qui estimaient ce triste travail,
Je me suis tourné vers cette coutume barbare,
Et lorsque je dois écrire une comédie,
J'enferme les préceptes sous six clefs ;
Je fais sortir Térence et Plaute de mon étude,
Pour qu'ils n'élèvent pas de clameurs contre moi : d'ordinaire
La vérité pousse des cris dans des livres muets.
Et j'écris suivant l'art qu'inventèrent
Ceux qui élevèrent des prétentions aux applaudissements du peuple.
Comme c'est le peuple qui les paie, il est juste
De lui parler folies pour lui complaire.

Cf. Magnabal, II, 304, ou les *Chefs-d'œuvre des théâtres étran-*

pas trop de *six clefs*. Que le poète se garde surtout de copier qui que ce soit (1), pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller (2) que Corneille (3). Si le vrai talent pouvait abdiquer à ce point sa

gers, t. XV, p. LXX. — M. Breitinger croit le passage ironique, p. 19-21. Peut-être V. Hugo a-t-il pris sa citation tout simplement dans le pamphlet de Scudéry cité plus haut, *La Preuve des Passages*, p. 13.

(1) Stendhal avait déjà démontré qu'on ne devait pas prendre Shakespeare comme un modèle, mais comme un exemple. Cf. son *Racine et Shakespeare*, p. 218-219, notes. Cela n'avait pas empêché Népomucène Lemercier de faire représenter en 1824, au Théâtre-Français, une tragédie, *Jeanne Shore*, « imitée de Shakespeare et de Rowe ». Cf. *Journal des Débats*, n° du 3 avril 1824.

(2) En 1824, Ancelot fait représenter à l'Odéon un *Fiesque*, visiblement imité de Schiller. Cf. les *Débats*, n° du 17 novembre 1824.

(3) « Ce n'est pas non plus en accommodant des romans, fussent-ils de Walter Scott, pour la scène, qu'on fera faire à l'art de grands progrès. Cela est bon la première ou la seconde fois (*),

(*) Allusion probable à *Amy Robsart*. Cf. *Victor Hugo raconté*, II, 234. M. Biré, se conformant à son système de dénigrement, essaye d'établir que V. Hugo, en faisant endosser la pièce tombée à son beau-frère Paul Foucher, le soir de la première, 13 février 1828, puis en réclamant le lendemain, dans les journaux, sa part de collaboration dans la pièce, et de responsabilité dans l'insuccès, était très machiavélique ; que ce drame était entièrement de lui ; que « ce pauvre Paul Foucher était *absolument étranger à cet ouvrage* » ; qu'il a protesté plus tard. (*Victor Hugo avant 1830*, p. 449-456.) Pour établir son astucieuse argumentation, M. Biré est obligé d'ignorer, ou de négliger, cette lettre péremptoire de Foucher, adressée aux *Débats*, et publiée dans le n° du 5 septembre 1827 : « Dans votre feuille du 1er septembre, vous annoncez qu'un drame attribué à M. Victor Hugo, et intitulé *Kenilworth*, vient d'être reçu à l'Odéon. Permettez-moi de rectifier cette annonce. Le drame que monte en ce moment l'Odéon a pour titre *Amy Robsart*, et n'est pas de M. Victor Hugo. C'est moi qui en suis l'auteur. A la vérité, M. Victor Hugo, mon beau-frère, s'est chargé de le lire au comité, et d'en suivre les répétitions, ce qui explique naturellement votre erreur. » P. F., auteur d'*Amy Robsart*.

propre nature, et laisser ainsi de côté son originalité personnelle pour se transformer en autrui, il perdrait tout à jouer ce rôle de Sosie. C'est le dieu qui se fait valet. Il faut puiser aux sources primitives. C'est la même sève, répandue sur le sol, qui produit tous les arbres de la forêt, si divers de port, de fruits, de feuillage. C'est la même nature

surtout quand les translateurs ont d'autres titres plus solides (*); mais cela au fond ne mène à rien qu'à substituer une imitation à une autre.

« Du reste, en disant qu'on ne doit copier ni Shakespeare ni Schiller, nous entendons parler de ces imitateurs maladroits qui, cherchant des règles où ces poètes n'ont mis que du génie, reproduisent leur forme sans leur esprit, leur écorce sans leur sève ; et non des traductions habilement faites que d'autres vrais poètes en pourraient donner. Mme Tastu a excellemment traduit plusieurs scènes de Shakespeare (**). M. Emile Deschamps reproduit en ce moment pour notre théâtre *Roméo et Juliette*, et telle est la souplesse puissante de son talent, qu'il fait passer tout Shakespeare dans ses vers, comme il y a déjà fait passer

(*) A. Soumet venait d'emprunter au *Château de Kenilworth* son *Emilia*, drame en prose. Cf. les *Débats* du 3 septembre 1827.

(**) En ce temps-là, Mme Tastu était célèbre. Aux environs de 1829, Ch. Nodier la place sur le même rang que Victor Hugo. Cf. ses *Poésies* (deuxième édition, Delangle, 1829), p. 51. — « Vers cette époque de 1827, elle avait inspiré d'elle comme écrivain en vers une très haute idée à un critique très estimable, M. Delécluze, qui, dans ses dissertations anti-romantiques, la prenait volontiers comme type de ce qu'on pouvait essayer et oser dans notre langue sans effaroucher les lecteurs. » (Saint-Beuve, article sur Mme Tastu, dans les *Causeries du Lundi*, table générale, page 7.) — Au moment où le poète écrit cette note, Mme Tastu était collaboratrice de la *Muse Française*, et amie de V. Hugo. Cf. *Victor Hugo raconté*, II, 226, et L. Derôme, *Editions originales*, p. 83-84. On comprend ces amabilités de V. Hugo pour un journal devenu romantique : « la *Muse Française* avait été fondée par les classiques, inquiets et menacés ; mais la *Muse Française* déserta et passa à l'ennemi. La *Muse Française*, inspirée par M. Victor Hugo, prit des allures guerrières, et accabla de traits meurtriers ceux mêmes à qui elle devait la vie. » (Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, I, 255-256.)

qui féconde et nourrit les génies les plus différents. Le poète est un arbre qui peut être battu de tous les vents et abreuvé de toutes les rosées, qui porte ses ouvrages comme ses fruits, comme le *fablier* portait ses fables (1). A quoi bon s'attacher à un

tout Horace (*). Certes, ceci est aussi un travail d'artiste et de poète, un labeur qui n'exclut ni l'originalité, ni la vie, ni la création. C'est de cette façon que les psalmistes ont traduit Job. » (Note de Victor Hugo.)

(1) C'est le mot de Mme de Bouillon, rapporté par d'Olivet dans son *Histoire de l'Académie* : « comme l'arbre qui porte des pommes est appelé pommier, elle disait de M. de La Fontaine : *c'est un fablier*, pour dire que ses fables naissaient d'elles-mêmes dans son cerveau, et s'y trouvaient faites sans méditation de sa part, ainsi que les pommes sur le pommier. » (Edit. Livet, II, 300.) V. Hugo a pu prendre l'anecdote ou dans d'Olivet, ou dans La Harpe. (*Lycée*, XII, 33.) Plus probablement encore, il voulait, en citant ce mot, faire une allusion au livre peu connu de son ami Nodier, *Examen critique des Dictionnaires de la langue française*, p. 171 de la seconde édition : « Rendre *fablier* par *fabuliste*, c'est détruire tout le charme de cette délicieuse expression faite pour La Fontaine, et qui n'est applicable qu'à La Fontaine. Un *fabuliste* fait des fables ; le *fablier* en produit, comme sans le savoir. » Le mot était alors en faveur : le 13 juillet 1827, dans un article sur La Fontaine, les *Débats* le citaient, en l'attribuant à Mme de la Sablière.

(*) Cf. ses *Etudes françaises et étrangères*, p. 127 et suivantes de la quatrième édition. — Sur Emile Deschamps, directeur réel de la *Muse Française*, cf. *Victor Hugo avant 1830*, p. 349 ; David d'Angers, p. 37. — V. Hugo ne voulait pas être en reste avec celui qui disait : « La grande poésie française de notre époque nous semble... principalement représentée par MM. Victor Hugo, de Lamartine et Alfred de Vigny..... M. Victor Hugo a non seulement composé un grand nombre de magnifiques odes, mais on peut dire qu'il a créé l'ode moderne. » (Préface des *Etudes françaises et étrangères*.) — C'est aux idées défendues dans cette préface, notamment pages XXXIV-LII, que V. Hugo fait cette concession.

maître ? se greffer sur un modèle ? Il vaut mieux encore être ronce ou chardon, nourri de la même terre que le cèdre et le palmier, que d'être le fungus ou le lichen de ces grands arbres. La ronce vit, le fungus végète. D'ailleurs, quelque grands qu'ils soient, ce cèdre et ce palmier, ce n'est pas avec le suc qu'on en tire qu'on peut devenir grand soi-même. Le parasite d'un géant sera tout au plus un nain. Le chêne, tout colosse qu'il est, ne peut produire et nourrir que le gui (1).

Qu'on ne s'y méprenne pas, si quelques-uns de nos poètes ont pu être grands, même en imitant, c'est que, tout en se modelant sur la forme antique, ils ont souvent encore écouté la nature et leur génie, c'est qu'ils ont été eux-mêmes par un côté. Leurs rameaux se cramponnaient à l'arbre voisin, mais leur racine plongeait dans le sol de l'art. Ils étaient le lierre, et non le gui. Puis sont venus les imitateurs en sous-ordre, qui, n'ayant ni racine en terre, ni génie dans l'âme, ont dû se borner à l'imitation. Comme dit Charles Nodier, *après l'école d'Athènes, l'école d'Alexandrie* (2). Alors la médio-

(1) Cette idée, fort juste, est une de celles dont V. Hugo est fier. Quarante ans plus tard, il la reproduit deux fois dans son *William Shakespeare*, p. 292 et 300.

(2) V. Hugo condense la pensée de Nodier, parlant des novateurs : « ils sont venus dans un temps malheureux, c'est-à-dire vers la décadence d'une très belle littérature, où il n'y avait plus de rangs bien éminents à prendre ; de sorte qu'on doit leur savoir quelque gré d'avoir essayé de remplacer, par une innocente industrie, les ressources qui leur ont été ravies par leurs

crité a fait déluge ; alors ont pullulé ces poétiques, si gênantes pour le talent, si commodes pour elle. On a dit que tout était fait, on a défendu à Dieu de créer d'autres Molières, d'autres Corneilles. On a mis la mémoire à la place de l'imagination. La chose même a été réglée souverainement (1), il y a des aphorismes pour cela : « *Imaginer*, dit La Harpe avec son assurance naïve, ce n'est au fond que *se ressouvenir* » (2).

devanciers... Ainsi, et par les mêmes procédés, s'anéantit le génie des muses grecques dans l'école d'Alexandrie. » (*Questions de littérature légale*, p. 99-100.) — Déjà d'Alembert avait dit dans le Discours préliminaire de l'*Encyclopédie* : « le siècle de Démétrius de Phalère a succédé immédiatement à celui de Démosthène. » (Ed. Picavet, p. 119.) — La phrase de V. Hugo est ajoutée en interligne dans le manuscrit. — Sur Nodier et son intimité avec Hugo à cette époque, cf. sa correspondance, p. 201-202, 215 ; « Victor Hugo a perdu bien inopinément son bon père, je dirais presque notre père » (p. 207). — Sur l'école d'Alexandrie, cf. Couat, *la Poésie Alexandrine sous les trois premiers Ptolémées* (Hachette, 1882), notamment la conclusion (p. 519-520), qui doit nous rendre indulgents pour cette école, en nous révélant un état d'âme littéraire un peu semblable entre elle et nous. — Cf. aussi Renan : Philon d'Alexandrie, dans la *Revue de Paris*, 1er février 1894; Gaston Deschamps, *la Vie littéraire*, dans *le Temps* du 4 février 1894.

(1) Le début de cette phrase est ajouté en marge du mss.

(2) Où La Harpe dit-il cela ? Je ne sais. Cet aphorisme pourrait être le résumé de sa théorie sur l'invention, dans l'introduction du *Lycée*, t. I, p. 16-17 de l'éd. de 1816. — La Harpe a du reste parfaitement raison. On pourrait d'abord étayer son opinion avec des autorités. Gœthe a écrit ceci : « on dit quelquefois à la louange de l'artiste : « Il a tout tiré de lui-même. » Si je pouvais une fois ne plus entendre ce langage ! Tout bien considéré, les productions de ce génie original sont,

La nature donc ! La nature et la vérité. — Et ici, afin de montrer que, loin de démolir l'art, les idées nouvelles ne veulent que le reconstruire plus solide et mieux fondé, essayons d'indiquer quelle est la limite infranchissable qui, à notre avis, sépare la réalité selon l'art de la réalité selon la nature. Il y a étourderie à les confondre, comme le font quelques partisans peu avancés du *romantisme* (1). La vérité de l'art ne saurait être, ainsi

la plupart, des réminiscences : l'homme instruit pourra les signaler l'une après l'autre. » (*Pensées*, dans la trad. Porchat, Hachette, 1861, I, 473. Cf. Ehrhard, *Les comédies de Molière en Allemagne*, p. 322-323.) — Cette naïveté, si naïveté il y a, lui serait commune avec Chateaubriand : « la meilleure partie du génie se compose de souvenirs » (*Génie*, 2e partie, l. I, ch. III). — Rien du reste ne prouverait mieux la vérité de ce mot que l'Aymerillot de *la Légende des Siècles*, qui est mot pour mot, mais en vers superbes, le *souvenir* d'un article en prose d'Achille Jubinal, *le Château de Dannemarie*, dans *le Musée des Familles*, 1843, p. 377 : « le laboureur des montagnes est rentré chez lui avec son chien ; il a embrassé sa femme et ses enfants. Il a nettoyé ses flèches ainsi que sa corne de bœuf, et les ossements des héros qui ne sont plus blanchissent déjà pour l'éternité, etc. » Ce rapprochement a été fait pour la première fois par M. Desmaisons, dans son *Aymeri de Narbonne* (Didot, 1887), t. I, p. CCCXXIX sqq. — Enfin toutes ces notes sur la *Préface* sont la justification de la théorie de La Harpe, de Gœthe et de Chateaubriand.

(1) J'ignore à qui V. Hugo peut faire allusion ici. — Mme de Staël avait déjà protesté : « Il faut s'entendre sur le mot d'illusion dans les arts : puisque nous consentons à croire que des acteurs, séparés de nous par quelques planches, sont des héros grecs morts il y a trois mille ans, il est bien certain que ce qu'on appelle l'illusion, ce n'est pas s'imaginer que ce qu'on voit existe véritablement : une tragédie ne peut nous paraître

que l'ont dit plusieurs (1), la réalité *absolue*. L'art ne peut donner la chose même. Supposons en effet un de ces promoteurs irréfléchis de la nature absolue, de la nature vue hors de l'art, à la représentation d'une pièce romantique, du *Cid*, par exemple. — Qu'est cela? dira-t-il au premier mot. Le Cid parle en vers ! Il n'est pas *naturel* de parler en vers (2). — Comment voulez-vous donc qu'il parle? — En prose. — Soit. — Un instant après : — Quoi, reprendra-t-il s'il est conséquent, le Cid parle français ! — Eh bien ? — La *nature* veut qu'il parle sa langue, il ne peut parler qu'espagnol. — Nous n'y comprendrons rien ; mais soit encore. — Vous croyez que c'est tout ? Non pas ; avant la dixième phrase castillane, il doit se lever et demander si ce Cid qui parle est le véritable Cid, en chair et en os. De quel droit cet acteur, qui s'appelle Pierre ou Jacques, prend-il le nom de Cid ? Cela est *faux*. —

vraie que par l'émotion qu'elle nous cause. » (*De l'Allemagne*, p. 187, seconde partie, ch. XV.)

(1) Quels sont ces « plusieurs » critiques ? Je n'ai pu en découvrir un seul.

(2) L'objection, pour ridicule qu'elle soit, a été réellement faite. Chapelain écrit le 29 novembre 1630, à un de ses amis, dont nous ne connaissons les idées que par la réponse de Chapelain lui-même : « vous trouvez à dire que l'on parle en vers et même en rime sur le théâtre : je suis très d'accord avec vous, et l'absurdité m'en semble si grande que cela seul serait capable de me faire perdre l'envie de travailler jamais à la poésie scénique, quand j'y aurais une violente inclination. » (Dans Arnaud, *Etude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, 1887, p. 346.)

Il n'y a aucune raison pour qu'il n'exige pas ensuite qu'on substitue le soleil à cette rampe, des arbres *réels*, des maisons *réelles* à ces menteuses coulisses. Car, une fois dans cette voie, la logique nous tient au collet, on ne peut plus s'arrêter.

On doit donc reconnaître, sous peine de l'absurde, que le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts. La nature et l'art sont deux choses, sans quoi l'une ou l'autre n'existerait pas. L'art, outre sa partie idéale, a une partie terrestre et positive. Quoi qu'il fasse, il est encadré entre la grammaire et la prosodie, entre Vaugelas et Richelet. Il a, pour ses créations les plus capricieuses, des formes, des moyens d'exécution, tout un matériel à remuer. Pour le génie, ce sont des instruments ; pour la médiocrité, des outils.

D'autres, ce nous semble, l'ont déjà dit, le drame est un miroir où se réfléchit la nature (1). Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée ; on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple (2). Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une

(1) Qui a dit cela ? Je l'ignore.

(2) Sur ces souvenirs des études mathématiques que V. Hugo avait poussées loin, cf. Biré, *Victor Hugo avant 1830*, p. 77, 79-82.

lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques (1), s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits (2), restaure ce que les annalistes ont tronqué,

(1) V. Hugo les connaissait. A propos d'un personnage du *Louis IX* d'Ancélot, le critique de dix-huit ans peut dire avec simplicité : « M. Ancelot prétend l'avoir trouvé dans les mémoires du temps : nous croyons connaître les vieilles chroniques, et nous n'y avons rien vu de pareil. » (*Conservateur Littéraire,* I, 144.)

(2) « On est étonné de lire dans M. Gœthe les lignes suivantes : « Il n'y a point, à proprement parler, de personnages historiques en poésie ; seulement, quand le poète veut représenter le monde qu'il a conçu, il fait à certains individus qu'il rencontre dans l'histoire l'honneur de leur emprunter leurs noms pour les appliquer aux êtres de sa création. — *Ueber Kunst und Alterthum* (sur l'art et l'antiquité) ». On sent où mènerait cette doctrine, prise au sérieux : droit au faux et au fantastique. Par bonheur, l'illustre poète à qui elle a sans doute un jour semblé vraie par un côté, puisqu'elle lui est échappée, ne la pratiquerait certainement pas. Il ne composerait pas à coup sûr un Mahomet comme un Werther, un Napoléon comme un Faust. » (Note de V. Hugo.) V. Hugo cite en français, avec le titre en allemand, un passage d'une revue dirigée par Gœthe, et qui n'a jamais été traduite en français. Or il ne pouvait lire Gœthe dans le texte ; du moins il dit dans *le Rhin* : « un Français qui, comme moi, ne sait pas l'allemand » (I, 148 ; cf. II, 197

harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la Providence sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme poétique et naturelle à la fois, et lui donne cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur, et le poète le premier, car le poète est de bonne foi (1). Ainsi le but de

et 205). Il est donc probable qu'il doit cette citation à un de ses amis. Lequel ? Je proposerai E. Deschamps, qui savait assez bien l'allemand pour pouvoir garantir que Pichat, traduisant le *Guillaume Tell* de Schiller, avait su faire passer dans sa traduction « le ton, la couleur, toute la poésie du poète allemand. » (Préface des *Etudes françaises et étrangères*, p. XLI) On pourrait encore penser à Gérard de Nerval, l'excellent traducteur de *Faust*. D'autre part, nous savons que Hugo a traduit une fois en vers français des vers allemands tracés en lettres gothiques autour d'un tableau. (J. Claretie, *Revue de Paris*, 1er juillet 1894, p. 103.) — La Revue de Gœthe était connue à cette époque par des articles du *Globe* ; dans son numéro du 1er novembre 1827, on lit ceci : « Gœthe, dans le dernier numéro du recueil périodique qu'il publie, annonce aux Allemands qu'il entrevoit l'aurore d'une *littérature européenne*, etc. ». — Quoi qu'il en soit, M. le docteur O. Heuer m'apprend que cette citation se trouve au tome II de l'*Ueber Kunst und Alterthum*, 1820, troisième livraison, p. 35-65, dans un article de Gœthe sur *le Comte de Carmagnola* de Manzoni. Manzoni accepte en grande partie les critiques de Gœthe. (Ibid., 1823, livraison I, p. 98-101.)

(1) Sur la façon dont V. Hugo et les romantiques comprennent l'histoire au théâtre, cf. ma *Convention*, ch. VIII, notamment p. 237-238.

l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait de l'histoire (1) ; créer, s'il fait de la poésie.

C'est une grande et belle chose que de voir se déployer avec cette largeur un drame où l'art développe puissamment la nature ; un drame où l'action marche à la conclusion d'une allure ferme et facile, sans diffusion et sans étranglement ; un drame enfin où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes : l'extérieur, par leurs discours et leurs actions ; l'intérieur, par les *a parte* et les monologues ; de croiser, en un mot, dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience.

On conçoit que, pour une œuvre de ce genre, si le poète doit *choisir* dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le *beau*, mais le *caractéristique* (2). Non qu'il convienne de *faire*, comme on dit aujourd'hui, *de la couleur locale* (3), c'est-à-dire d'ajouter après

(1) Michelet se rappelait-il ce mot lorsqu'il définissait l'histoire une *résurrection de la vie intégrale ?* (Préface de 1869.)

(2) Rupture avec Chateaubriand qui écrit, dans sa lettre à Fontanes : « Les poètes... toujours cachant et choisissant, retranchant ou ajoutant, ... se trouvèrent peu à peu dans des formes qui n'étaient plus naturelles, mais qui étaient plus belles que celles de la nature ; et les artistes appelèrent ces formes *le beau idéal.* On peut donc définir le beau idéal *l'art de choisir et de cacher.* » (III, 294.)

(3) « Le mot *de couleur locale*, dont nos romantiques seront si fiers en 1827, est déjà jeté, comme un cri de guerre, par Berchet. ... Berchet entend par *tinte locali*, une modification

coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps ; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. Il faut quelque étude, quelque labeur pour en venir là ; tant mieux. Il est bon que les avenues de l'art soient obstruées de ces ronces devant lesquelles tout recule, excepté les volontés fortes. C'est d'ailleurs cette étude, soutenue d'une ardente inspiration, qui garantira le drame d'un vice qui le tue, le *commun.* Le commun est le défaut des poètes à courte vue et à courte haleine. Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus

d'images, de pensées, de sentiments, de façons de dire exclusivement propres à tel état de la nature humaine, et à tel moment de la civilisation qu'il plaît au poète de reproduire. — Préface de la traduction de *Sakountala*, article humoristique publié dans le *Conciliatore* en 1818. » (Waille, *Le Romantisme de Manzoni*, p. 59.) — Du reste, comme je l'ai déjà dit, en matière de théories, l'important n'est pas d'inventer une idée, mais de la répandre et de l'imposer.

précis. Le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent. Rien ne doit être abandonné. Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre. Le génie ressemble au balancier qui imprime l'effigie royale aux pièces de cuivre comme aux écus d'or.

Nous n'hésitons pas, et ceci prouverait encore aux hommes de bonne foi combien peu nous cherchons à déformer l'art, nous n'hésitons pas à considérer le vers comme un des moyens les plus propres à préserver le drame du fléau que nous venons de signaler, comme une des digues les plus puissantes contre l'irruption du commun, qui, ainsi que la démocratie, coule toujours à pleins bords dans les esprits (1). Et ici, que la jeune littérature, déjà riche de tant d'hommes et de tant

(1) Allusion au mot de Royer-Collard dans son discours sur la Presse : « A mon tour, prenant, comme je le dois, la démocratie dans une acception purement politique, et comme opposée ou seulement comparée à l'aristocratie, je conviens que la démocratie coule à pleins bords dans la France, telle que les siècles et les événements l'ont faite » (De Barante, *La vie politique de M. Royer-Collard* (1878), II, 134 ; *Archives parlementaires*, t. XXXIV, p. 133; Chambre des députés, séance du 22 janvier 1822. Le frère de Royer-Collard était le médecin de Eugène Hugo. Cf. *Correspondance*, p. 34.) — Cette condamnation du *commun* est reprise par E. Deschamps, qui trouvait *admirable* la Préface de *Cromwell*, dans son introduction à ses *Etudes françaises et étrangères* : « c'est le *commun* seul qui, dans notre siècle, tue les arts et les lettres, soit qu'il y garde la forme classique, soit qu'il affecte la forme *romantique ;* c'est contre le *commun* que toutes les colères de la saine critique doivent être dirigées, etc. » (P. LII et LX de la 4e édition.)

d'ouvrages, nous permette de lui indiquer une erreur où il nous semble qu'elle est tombée (1), erreur trop justifiée d'ailleurs par les incroyables aberrations de la vieille école. Le nouveau siècle est dans cet âge de croissance où l'on peut aisément se redresser.

Il s'est formé, dans les derniers temps, comme une pénultième ramification du vieux tronc classique, ou mieux comme une de ces excroissances, un de ces polypes que développe la décrépitude et qui sont bien plus un signe de décomposition qu'une preuve de vie ; il s'est formé une singulière école de poésie dramatique. Cette école nous semble avoir eu pour maître et pour souche le poète qui marque la transition du dix-huitième siècle au dix-neuvième, l'homme de la description et de la périphrase, ce Delille (2) qui, dit-on (3), vers sa fin, se

(1) La remarque était un peu dure. Il est certain que la *Préface* apporta un certain désarroi parmi les Romantiques de la première heure : « ses théories jetaient quelque trouble et des principes de désordre dans le monde jusqu'alors si uni des jeunes poètes *romantiques* et religieux. Il était impossible, en effet, à MM. Soumet, Guiraud, Ancelot, dont les œuvres avaient réussi avec les formes de l'ancienne tragédie française légèrement renouvelées, d'accepter un programme si étendu, et de brûler subitement ce qu'ils avaient adoré. » (Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, III, 46.) Soumet se résigna pourtant d'assez bonne grâce. Cf. *Victor Hugo raconté*, II, 229.

(2) Pour comprendre l'ironie du *ce*, nullement emphatique, cf. l'introduction, p. 74 et suivantes.

(3) Paul Albert pense que V. Hugo parle en son propre nom, et ne rappelle pas une légende : « le chef de l'école assure que Delille, à la fin de sa vie, passait orgueilleusement en revue tous

vantait, à la manière des dénombrements d'Homère, d'avoir *fait* douze chameaux, quatre chiens, trois chevaux, y compris celui de Job, six tigres, deux chats, un jeu d'échecs, un trictrac, un damier, un billard, plusieurs hivers, beaucoup d'étés, force printemps, cinquante couchers de soleil, et tant d'aurores qu'il se perdait à les compter (1).

Or Delille a passé dans la tragédie. Il est le père (lui, et non Racine, grand Dieu !) d'une prétendue école d'élégance et de bon goût qui a flori récemment (2). La tragédie n'est pas pour cette école ce qu'elle est pour le bonhomme Gilles Shakespeare, par exemple, une source d'émotions de toute nature, mais un cadre commode à la solution d'une foule de petits problèmes descriptifs qu'elle se propose

ses trophées descriptifs. » (*La littérature française au XIXe siècle. Les Origines du Romantisme*, p. 60.)

(1) La phrase est si heureuse, qu'elle est souvent citée. Paul Albert la reproduit, en citant la source, dans ses *Origines du Romantisme*, p. 60. Elle est presque intégralement copiée, mais sans référence à la *Préface*, par M. Braillard, dans le *J.-J. Rousseau jugé par les Génevois d'aujourd'hui*, p. 19. (Genève, Sandoz, 1879.) On peut en conclure que la *Préface* de *Cromwell* est encore très lue, même à l'étranger.

(2) « Tout à la fin du XVIIIe siècle, au plus beau temps de la gloire de l'abbé Delille, quand un vrai poète, cette fois, remonta jusqu'aux sources où l'art classique avait déjà puisé, cet art d'imitation et de contrefaçon en parut tout d'un coup si nouveau, qu'encore aujourd'hui les derniers romantiques, et en leur nom quelques historiens de la littérature, se font honneur de l'œuvre et de la gloire d'André Chénier. » (Brunetière, *Etudes critiques*, III, 18-19.) — Il est à remarquer que V. Hugo ne se réclame pas d'André Chénier.

chemin faisant. Cette muse, loin de repousser, comme la véritable école classique française (1), les trivialités et les bassesses de la vie, les recherche au contraire et les ramasse avidement. Le grotesque, évité comme mauvaise compagnie par la tragédie de Louis XIV, ne peut passer tranquille devant celle-ci. *Il faut qu'il soit décrit !* (2), c'est-à-dire *anobli*. Une scène de corps de garde (3), une révolte de populace, le marché aux poissons, le bagne, le cabaret, la *poule au pot* de Henri IV, sont une bonne fortune pour elle (4). Elle s'en

(1) Ce membre de phrase est ajouté en interligne dans le mss.
(2) Allusion à un passage de Marie-Joseph Chénier :

> Un Scudéri moderne, en sa verve indiscrète,
> Décrit tout sans pinceaux, sans couleurs, sans palette :
> Un âne, sous les yeux de ce rimeur proscrit,
> Ne peut passer tranquille, et sans être décrit.

(*Essai sur les Principes des Arts*. Œuvres posthumes (1825), II, 185.)
(3) Ajouté en marge du manuscrit.
(4) Souvenir de Stendhal : « ce qu'il y a d'antiromantique, c'est M. Legouvé, dans sa tragédie d'*Henri IV*, ne pouvant pas reproduire le plus beau mot de ce roi patriote : « je voudrais que le plus pauvre paysan de mon royaume pût au moins avoir la poule au pot le dimanche. »

Ce mot vraiment français eût fourni une scène touchante au plus mince élève de Shakespeare. La tragédie *racinienne* dit bien plus noblement :

> Je veux enfin qu'au jour marqué pour le repos,
> L'hôte laborieux des modestes hameaux
> Sur sa table moins humble ait, par ma bienfaisance,
> Quelques-uns de ces mets réservés à l'aisance.

(*La mort de Henri IV*, acte IV. *Racine et Shakespeare*, p. 35-36.)

saisit, elle débarbouille cette canaille, et coud à ses vilenies son clinquant et ses paillettes, *purpureus assuitur pannus* (1). Son but paraît être de délivrer des lettres de noblesse à toute cette roture du drame; et chacune de ces lettres du grand scel est une tirade (2).

Cette muse, on le conçoit, est d'une bégueulerie rare (3). Accoutumée qu'elle est aux caresses de la

(1) Tout ce passage, depuis « le grotesque, évité, etc. », est une adaptation d'une critique de Delille, déjà publiée par V. Hugo dans *le Conservateur Littéraire :* « l'on put dire, avec une rigoureuse vérité, de tout poète descriptif :

> Un âne, sous les yeux de ce rimeur maudit,
> Ne peut passer tranquille, il faut qu'il soit décrit.

« Mais si le goût s'égare un moment, nous ne pouvons être longtemps dupes d'une erreur qui intéresse de si près notre plaisir. L'ennui, ce passe-temps auquel on s'accoutume le moins aisément, surtout en France, fit bientôt justice de toutes ces productions, dans lesquelles *unus et alter assuitur pannus*, comme l'a dit un homme de sens, qui n'était pas plus partisan que nous de ces poèmes, qu'il comparait, comme on voit, à l'habit d'Arlequin. » (II, 56-57.) Cf. Horace, *Epîtres*, l. II, ép. III, v. 15 :

> Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
> Assuitur pannus.

(2) « Je désire la *tragédie en prose*... Cela m'intéresserait davantage, je l'avoue, que Clytemnestre ou Régulus faisant des tirades de quatre-vingts vers et de l'esprit *officiel*. La *tirade* est peut-être ce qu'il y a de plus *antiromantique* dans le système de Racine; et s'il fallait absolument choisir, j'aimerais encore mieux voir conserver les deux unités que la *tirade*. » (Stendhal, *Racine et Shakespeare*, p. 158.)

(3) A la porte du Théâtre-Français, les gens du monde trouvent « un monstre terrible : le *bégueulisme*, puisqu'il faut l'ap-

périphrase, le mot propre, qui la rudoierait quelquefois, lui fait horreur. Il n'est point de sa dignité de parler naturellement. Elle *souligne* le vieux Corneille pour ses façons de dire crument :

... *Un tas d'hommes perdus de dettes* et de crimes (1).
... Chimène, *qui l'eût cru ?* Rodrigue, *qui l'eût dit ?* (2)
... Quand leur Flaminius *marchandait* Annibal (3).
... Ah ! ne me *brouillez* pas avec la république ! etc. etc. (4).

Elle a encore sur le cœur son : *Tout beau, Monsieur* (5) ! Et il a fallu bien des *seigneur !* et bien des *madame !* pour faire pardonner à notre admi-

peler par son nom. Dans la vie commune, le *bégueulisme* est l'art de s'offenser pour le compte des vertus qu'on n'a pas ; en littérature, c'est l'art de jouir avec des goûts qu'on ne sent point. » (Stendhal, ibid., p. 56.)

(1) *Cinna*, a. V, sc. 1, v. 1493.

(2) Ou plus exactement :

Rodrigue, qui l'eût cru ? — Chimène, qui l'eût dit ?

(A. III, sc. 4, v. 987.)

(3) Ce don à sa misère était le prix fatal
Dont leur Flaminius marchandait Annibal.

(*Nicomède*, a. I, sc. 1, v. 22.)

(4) Ah ! ne me brouillez *point* avec la république.

(*Nicomède*, a. II, sc. 3, v. 564.)

(5) Il y a là probablement une petite erreur de mémoire, car V. Hugo semble faire allusion à la réponse du vieil Horace à Camille :

O mes frères ! — Tout beau, ne les pleurez pas tous.

(*Horace*, a. III, sc. 6, v. 1009.) — Ceci du reste paraît être un souvenir de l'étude du comte F. de Neufchâteau, dont V. Hugo rend compte dans *le Conservateur Littéraire*.

rable Racine ses *chiens* si monosyllabiques (1), et ce *Claude* si brutalement *mis dans le lit* d'Agrippine (2).

Cette *Melpomène*, comme elle s'appelle, frémirait de toucher une chronique. Elle laisse au costumier le soin de savoir à quelle époque se passent les drames qu'elle fait. L'histoire à ses yeux est de mauvais ton et de mauvais goût. Comment, par exemple, tolérer des rois et des reines qui jurent? Il faut les élever de leur dignité royale à la dignité tragique. C'est dans une promotion de ce genre qu'elle a anobli Henri IV. C'est ainsi que le roi du peuple, nettoyé par M. Legouvé (3), a vu son *ven-*

(1) Racine, t. III, p. 633, v. 506 :

Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux,
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.

(2) Racine, t. II, p. 311, v. 1137 :

Le sénat fut séduit : une loi moins sévère
Mit Claude dans mon lit, et Rome à mes genoux.

(3) V. Hugo s'en prend plus particulièrement à Legouvé, parce que celui-ci est d'actualité au moment où écrit le poète : « la deuxième livraison des *Œuvres complètes* de Legouvé en trois volumes in-8° vient d'être mise en vente chez M. Jamet. » (*Moniteur* du 10 février 1827.) — Dans un article non signé, paru le 29 septembre 1827, sur les œuvres complètes de Legouvé, *le Globe* dit : « Il lutte perpétuellement dans le dialogue pour traduire en périphrases académiques les franches paroles de Sully et les vives saillies de Henri IV. Ses vers sur la poule au pot, cités bien des fois, ne mourront qu'avec le système de style tragique dont ils sont l'un des plus rares et des plus précieux échantillons. » — On doit remarquer du reste la modération de

tre-saint-gris chassé honteusement de sa bouche par deux sentences (1), et qu'il a été réduit, comme la jeune fille du fabliau, à ne plus laisser tomber de cette bouche royale que des perles, des rubis et des saphirs (2) : le tout faux, à la vérité (3).

En somme, rien n'est si *commun* que cette élégance et cette noblesse de convention. Rien de trouvé, rien d'imaginé, rien d'inventé dans ce style. Ce qu'on a vu partout, rhétorique, ampoule, lieux communs, fleurs de collège (4), poésie de vers la-

V. Hugo dans ses critiques contre l'Académie et les académiciens. Sept ans plus tard, il dira bien :

> ... sur l'Académie, aïeule et douairière,
> Cachant sous ses jupons les tropes effarés...
> Je fis souffler un vent révolutionnaire.

(*Contemplations*, I, 29.) V. Hugo la ménage alors : dans la séance extraordinaire du mardi 8 janvier 1828, il lui fait hommage de son *Cromwell*. (*Moniteur* du 10 janvier 1828.)

(1) Je n'ai rien trouvé dans *la Mort de Henri IV* qui ressemble de près ou de loin à la paraphrase du juron de Henri IV.

(2) Perrault, *Contes en prose*, les Fées, p. 118 de l'éd. André Lefèvre.

(3) « Baour nous a récité le distique suivant, sur la tragédie de *la Mort de Henri IV*, qu'on va donner incessamment :

> Ravaillac nous priva du plus juste des rois ;
> Legouvé l'assassine une seconde fois. »

(Géraud, *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration, fragments de journal intime*, publiés par Maurice Albert (Flammarion), p. 29.

(4) V. Hugo connaissait peut-être un « Plaidoyer sur quatre espèces de fleurs, précédé d'un discours sur les avantages de ces sortes d'exercices dans l'Enseignement des Lettres », par l'abbé Moussaud. Paris, Maradan, 1817.

tins. Des idées d'emprunt vêtues d'images de pacotille. Les poètes de cette école sont élégants à la manière des princes et princesses de théâtre, toujours sûrs de trouver dans les cases étiquetées du magasin manteaux et couronnes de similor, qui n'ont que le malheur d'avoir servi à tout le monde. Si ces poètes ne feuillettent pas la Bible, ce n'est pas qu'ils n'aient aussi leur gros livre, le *Dictionnaire de rimes* (1). C'est là leur source de poésie, *fontes aquarum* (2).

On comprend que dans tout cela la nature et la vérité deviennent ce qu'elles peuvent. Ce serait grand hasard qu'il en surnageât quelque débris dans ce cataclysme de faux art, de faux style, de fausse poésie. Voilà ce qui a causé l'erreur de plusieurs de nos réformateurs distingués (3). Choqués de la raideur, de l'apparat, du *pomposo* de cette prétendue poésie dramatique (4), ils ont cru que

(1) Le développement de cette pensée, à savoir que les vrais poètes trouvent naturellement et presque fatalement la rime, se trouve dans le *Petit Traité de Poésie française*, de Th. de Banville, p. 45-85.

(2) Cette expression, fréquente dans la Bible, figure au ps. 113 : « Qui convertit... rupem in fontes aquarum. » (Communiqué par M. G. Poüan, correcteur d'imprimerie.)

(3) Mme de Staël, dans son livre *de l'Allemagne*, Stendhal dans son *Racine et Shakespeare*.

(4) « La pompe des alexandrins est un plus grand obstacle encore que la routine même du bon goût à tout changement dans la forme et le fond des tragédies françaises : on ne peut dire en vers alexandrins qu'on entre ou qu'on sort, qu'on dort ou qu'on veille, sans qu'il faille chercher pour cela une tour-

les éléments de notre langage poétique étaient incompatibles avec le naturel et le vrai (1). L'alexandrin les avait tant de fois ennuyés, qu'ils l'ont condamné, en quelque sorte, sans vouloir l'entendre, et ont conclu, un peu précipitamment peut-être, que le drame devait être écrit en prose (2).

Ils se méprenaient. Si le faux règne en effet dans le style comme dans la conduite de certaines tragédies françaises, ce n'était pas aux vers qu'il fallait s'en prendre, mais aux versificateurs. Il fallait condamner, non la forme employée, mais ceux qui

nure poétique ; et une foule de sentiments et d'effets sont bannis du théâtre, non par les règles de la tragédie, mais par l'exigence même de la versification. » (*De l'Allemagne*, p. 187-188, 2e partie, ch. xv.)

(1) « Le despotisme des alexandrins force souvent à ne point mettre en vers ce qui serait pourtant de la véritable poésie... On pourrait défier Racine lui-même de traduire en vers français Pindare, Pétrarque ou Klopstock, sans dénaturer entièrement leur caractère. Ces poètes ont un genre d'audace qui ne se trouve guère que dans les langues où l'on peut réunir tout le charme de la versification à l'originalité que la prose permet seule en français. » (*De l'Allemagne*, p. 139, 2e partie, ch. IX.)

(2) « Il serait donc à désirer qu'on pût sortir de l'enceinte que les hémistiches et les rimes ont tracée autour de l'art. » (*De l'Allemagne*, p. 190, 2e partie, ch. xv.) Ce qui ne semble être qu'une boutade chez Mme de Staël, est une opinion chez Stendhal : « je prétends qu'il faut désormais faire des tragédies pour nous, jeunes gens raisonneurs, sérieux et un peu envieux, de l'an de grâce 1823. Ces tragédies-là doivent être en prose. De nos jours, le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottise. » (*Racine et Shakespeare*, p. 2.) Stendhal répète ses anathèmes à chaque page de ce livre : pp. 16, 35, 36, 90, 91, 95, 109-114, 126-127, 159, 161, 166, 175, 178, 183, 195, 196, 199, 201-204, 220-222, 225, 291-292.

avaient employé cette forme; les ouvriers, et non l'outil (1).

Pour se convaincre du peu d'obstacles que la nature de notre poésie oppose à la libre expression de tout ce qui est vrai, ce n'est peut être pas dans Racine qu'il faut étudier notre vers, mais souvent dans Corneille, toujours dans Molière (2). Racine, divin poète, est élégiaque, lyrique, épique; Molière est dramatique. Il est temps de faire justice des critiques entassées par le mauvais goût du dernier siècle sur ce style admirable (3), et de dire haute-

(1) Ces ennemis du vers rimé, au théâtre, étaient, sans s'en douter, des disciples de Chapelain qui, dans la dissertation citée plus haut, aprés avoir protesté contre le vers, s'insurge contre la rime : « en cela notre langue se peut dire plus malheureuse qu'aucune autre, étant obligée, outre les Vers, à la tyrannie de la Rime, laquelle oste toute la vraisemblance au théâtre et toute la créance à ceux qui y portent quelque étincelle de jugement... Nous seuls, les *derniers des Barbares*, sommes encore en cet abus. » (Arnaud, p. 346-347.)

(2) Cette théorie est contestable : cf. mon *Evolution du vers français au XVIIe siècle.*

(3) Il est certain que Molière subit une éclipse à la fin du XVIIIe siècle. Le 28 janvier 1796, Mallet du Pan écrit : « le Corps législatif est usé, désert; c'est un spectacle en décadence : c'est la Comédie-Française les jours de Molière. » (*Mémoires et Correspondance*, etc., t. II, p. 208.) On peut encore consulter Linguet, *Annales politiques, civiles et littéraires du XVIIIe siècle,* t. V, p. 41-51; X, 191.

En 1840, sa revanche n'est pas encore prise, puisque Musset peut dire dans *Une soirée perdue :*

J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre-Français,
Ou presque seul; l'auteur n'avait pas grand succès.
Ce n'était que Molière, etc.

Parmi les critiques de mauvais goût qui n'ont pas compris Molière

ment que Molière occupe la sommité de notre drame, non seulement comme poète, mais encore comme écrivain. *Palmas vere habet iste duas* (1).

Chez lui, le vers embrasse l'idée, s'y incorpore étroitement, la resserre et la développe tout à la fois, lui prête une figure plus svelte, plus stricte, plus complète, et nous la donne en quelque sorte en élixir. Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style. C'est le nœud qui arrête le fil. C'est la ceinture qui soutient le vêtement et lui donne tous ses plis. Que pourraient donc perdre à entrer dans le vers la nature et le vrai? Nous le demandons à nos prosaïstes eux-mêmes, que perdent-ils à la poésie de Molière (2)? Le vin, qu'on nous permette une trivialité de plus, cesse-t-il

au XVIIIe siècle, il serait injuste d'oublier Lessing, qui finit par attaquer le poète qu'il avait d'abord aimé (cf. Ehrhard, *Les comédies de Molière en Allemagne*, p. 222 et suiv.; cf. Stapfer, *Le Temps*, n° du 31 août 1889); Schlegel (Id., ibid., p. 369-431, notamment p. 378), et Hegel, qui lui reproche son prosaïsme. (*Poétique*, II, 136-137.)

(1) J'ignore d'où vient cette citation. — En somme, c'est un hommage rendu à un ancêtre, puisque Ch. Nodier écrivait en 1820 : « On me demandera si Molière est classique... Je répondrai que si Molière arrivait maintenant, on l'accuserait probablement de pencher vers le genre romantique. » (*Mélanges*, I, 384.)

(2) Cette phrase est ajoutée en marge du manuscrit.

d'être du vin pour être mis en bouteille (1)?

Que si nous avions le droit de dire quel pourrait être, à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille; fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre (2); inépuisable dans la vérité de ses tours,

(1) Sur le vers de Molière, cf. le chapitre IV de mon *Evolution du vers français au XVIIe siècle*, notamment p. 348-358, et *les Stances libres dans Molière*, par M. Comte (Hachette). — L'image sera reprise et développée par M. Vacquerie, dans une pièce dédiée à Théophile Gautier :

La forme riche fait le fond pauvre. La fleur
Ne peut être parfum à la fois et couleur.
Pas de chaleur où luit la flamme.
Plus le bois est touffu, moins il aura d'oiseaux.
Les poètes qui n'ont que la peau sur les os
Ont seuls le droit d'avoir une âme.
J'avais cru — je conçois leur vacarme railleur! —
Qu'un flacon élégant rendait le vin meilleur.
Sache qu'une strophe bien faite
Rend l'idée impossible à boire, et qu'à l'instant
Le verre de Venise et le style éclatant
Changent l'ambroisie en piquette.

(*Mes premières années de Paris*, p. 45-46.)

(2) En janvier 1827, il écrit à Louis Pavie qu'elle est la

insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture: prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère; fuyant la *tirade* (1); se jouant dans le dialogue; se cachant toujours derrière le personnage (2); s'occupant avant tout d'être à sa place, et lorsqu'il lui adviendrait d'être *beau*, n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir (3); lyrique,

« seule grâce de notre vers ». (*Correspondance*, p. 60.) — Cette apologie de la rime a été reprise et développée par Sainte-Beuve dans ses *Poésies de Joseph Delorme* (1829) :

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui sans tes accents
Frémissants
Serait muet au génie, etc.

(1) C'est une concession à Stendhal, qui avait dit : « La *tirade* est peut-être ce qu'il y a de plus *antiromantique* dans le système de Racine; et s'il fallait absolument choisir, j'aimerais encore mieux voir conserver les deux unités que la tirade. » (*Racine et Shakespeare*, p. 158.)

(2) Ce dernier membre de phrase est ajouté en marge du manuscrit.

(3) « L'auteur de ce drame en causait un jour avec Talma, et, dans une conversation qu'il écrira plus tard, lorsqu'on ne pourra plus lui supposer l'intention d'appuyer son œuvre ou son dire sur des autorités, exposait au grand comédien quelques-unes de ses idées sur le style dramatique. — Ah! oui, s'écria Talma l'interrompant vivement; c'est ce que je m'épuise à leur dire : Pas de beaux vers! — *Pas de beaux vers!* c'est l'instinct du génie qui trouvait ce précepte profond. Ce sont en effet les *beaux vers* qui tuent les belles pièces. » (Note de V. Hugo.) Cette note figure une première fois en marge du manuscrit de la *Préface*, avec ce mot : « note à réserver ». Dans le manuscrit

épique, dramatique, selon le besoin; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée; en un mot, tel que le ferait l'homme qu'une fée aurait doué de l'âme de Corneille et de la tête de Molière (1). Il nous semble

spécial des notes, elle n'est plus écrite; c'est une coupure imprimée que V. Hugo a collée sur le papier. — Pour le fond même de l'anecdote, cf. *Victor Hugo raconté*, II, 221-223, et *Victor Hugo avant 1830*, p. 417-421. — Ces théories sur les vers sont très heureusement développées par E. Deschamps, notamment le mélange des coupes romantiques et classiques : « Comment ne sent-on pas que le rythme continue sous ce désordre apparent, et qu'il n'y manque rien que la monotonie! D'ailleurs, un mode n'exclut pas l'autre; c'est tout bénéfice. L'art est de les combiner et de les faire jouer dans des proportions et à des distances justes et harmoniques. Lorsqu'après une page de narration écrite en vers si faussement nommés prosaïques, se trouve une suite de beaux vers d'inspiration, pleins et cadencés, comme ceux de l'ancienne école, ils se détachent avec bien plus de grâce et de noblesse, et l'effet en est bien plus puissant. C'est un chant suave et pur qui sort d'un récitatif bruyant et agité. » (Préface des *Etudes françaises et étrangères*, p. LVII-LVIII.)

(1) Ce que V. Hugo rêvait, on sait qu'il l'a réalisé. Il n'y a pas encore d'étude définitive sur sa versification, mais bien un grand nombre d'essais, dont quelques-uns sont excellents : Wilhem Tennint, *Prosodie de l'Ecole romantique* (1843) avec une lettre de V. Hugo; Ducondut, *Examen critique de la versification française, classique et romantique* (Paris, Dupray de la Mahérie, 1863), notamment p. 173-214; Renouvier, *Critique philosophique*, 3e année, t. I et II; du même, la *Nouvelle métrique*, dans la *Critique philosophique* du 30 septembre 1885; du même, *Victor Hugo, le Poète* (Armand Colin); Guyau, *l'Esthétique du vers moderne*, dans la *Revue philosophique* de

que ce vers-là serait bien *aussi beau que de la prose* (1).

Il n'y aurait aucun rapport entre une poésie de ce genre et celle dont nous faisions tout à l'heure l'autopsie cadavérique (2). La nuance qui les sépare

mars 1884, et *les Problèmes de l'Esthétique contemporaine* (Alcan, 1884) ; Mabilleau, *Victor Hugo* (Hachette, 1893) ; Brunetière, *L'Evolution de la poésie lyrique en France* (Hachette, 1894), p. 196, sqq. ; abbé Theys, *Métrique de Victor Hugo* (Liège, Godenne, 1896), etc. M. Legouvé, dans un article sur *Voltaire poète romantique*, publié dans *le Temps* du 6 janvier 1897, a montré tout ce que V. Hugo devait à son admirable vers. Il conclut ainsi son étude : « deux drames du répertoire de Victor Hugo restent fièrement debout et sont en passe de devenir classiques : *Hernani* et *Ruy Blas*. Certes, ces deux pièces prêtent fort à la critique comme pièces ! Qui donc les fait vivre et les fera survivre ? La poésie, le style. »

(1) Ne serait-ce pas un souvenir de ce La Harpe tant raillé ? Au XVIII[e] siècle, les philosophes, en gens sensés, « quand ils voulaient louer des vers qui leur paraissaient faire une exception,... disaient : *cela est beau comme de la prose*. Je l'ai encore entendu dire à Duclos. » (*Lycée*, XII, 5.) Buffon allait même plus loin, s'il faut en croire un de ses protégés, l'abbé Maury, dans son *Eloge de Fénelon*, note 5 : « Quand j'appelle le *Télémaque* un *poème* en prose,... j'avoue que Buffon, dont l'opinion était prononcée très hautement en faveur de ce système de la Motte, gâtait étrangement cette cause littéraire, en prétendant qu'on pouvait mieux rendre en prose que l'auteur de *Phèdre* et d'*Athalie* les plus belles tirades de Racine. » C'est à peu près ce que rapporte La Harpe, *Lycée*, XII, 10-11 ; cf. VII, 259-260.

(2) Peut-être A. de Vigny se rappelait-il cette expression si forte, lorsqu'il écrivait en 1833, protestant contre la tendance de la critique à faire de la vivisection sur les poètes : « il ne faut disséquer que les morts. » (*Journal d'un poète*, p. 80. Charpentier, 1882.)

sera facile à indiquer, si un homme d'esprit, auquel l'auteur de ce livre doit un remercîment personnel, nous permet de lui en emprunter la piquante distinction : l'autre poésie était descriptive, celle-ci serait pittoresque (1).

Répétons-le surtout, le vers au théâtre doit dépouiller tout amour-propre, toute exigence, toute coquetterie. Il n'est là qu'une forme, et une forme qui doit tout admettre, qui n'a rien à imposer au drame, et au contraire doit tout recevoir de lui, pour tout transmettre au spectateur, français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie. Malheur au poète si son vers fait la petite bouche! Mais cette forme est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre, sous laquelle le drame est indestructible, qui le grave plus avant dans l'esprit de l'acteur, avertit celui-ci de ce qu'il omet et de ce qu'il ajoute, l'empêche d'altérer son rôle, de se substituer à l'auteur, rend chaque mot sacré, et fait que ce qu'a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l'auditeur. L'idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier.

On sent que la prose, nécessairement bien plus

(1) Tout ce paragraphe est ajouté en marge du manuscrit. Cet *homme d'esprit* ne serait-il pas Sainte-Beuve, comme nous l'avons déjà supposé ?

timide, obligée de sevrer le drame de toute poésie lyrique ou épique, réduite au dialogue et au positif, est loin d'avoir ces ressources. Elle a les ailes bien moins larges. Elle est ensuite d'un beaucoup plus facile accès ; la médiocrité y est à l'aise (1) ; et, pour quelques ouvrages distingués comme ceux que ces derniers temps ont vu paraître (2), l'art serait bien vite encombré d'avortons et d'embryons. Une

(1) V. Hugo reprend la thèse de Gilbert :

..... J'approuve l'auteur de ces drames diserts,
Qui ne s'abaisse point jusqu'à parler en vers :
Un vers coûte à polir, et le travail nous pèse ;
Mais en prose du moins, on est sot à son aise.

(Satire I, *Le XVIII*e *siècle* (collection Quantin), p. 23.) On voit combien V. Hugo montrait peu de goût pour la littérature facile, celle que Nisard allait bientôt définir dans son Manifeste : « toute besogne littéraire qui ne demande ni études, ni application, ni choix, ni veilles, ni critique, ni art, ni rien enfin de ce qui est difficile. » (*Portraits et études*, p. 4.) — « On a critiqué ma définition de *littérature facile*, et on a dit : « Il y a eu de bons ouvrages faits facilement », ce qui est vrai ; mais j'entendais par littérature facile, non pas de la bonne littérature faite facilement, mais de la médiocre littérature facile à faire. » (Ibid., p. 32.)

(2) V. Hugo se montre aimable pour des ouvrages médiocres, mais anti-classiques, que le romantisme était obligé de prôner faute de mieux. On sentait bien que, pour battre en brèche la tragédie et l'art classique, il fallait une œuvre de génie : « dirigeons tous nos efforts contre ces retranchements, dit *le Globe*, le 27 octobre 1825. Que la règle des unités, la séparation des genres... s'écroulent l'une après l'autre sous les coups du bon sens ; et, maîtres de la place, nous n'aurons plus qu'à entonner le *Te Deum* d'usage. Ce sera au génie à faire le reste. » Mais on était encore fort loin de ce *Te Deum*, et les Romantiques avaient beau se demander : « Ne paraîtra-t-il pas, ce réforma-

autre fraction de la réforme inclinerait pour le drame écrit en vers et en prose tout à la fois, comme a fait Shakespeare (1). Cette manière a ses avantages. Il pourrait cependant y avoir disparate dans les transitions d'une forme à l'autre, et quand un tissu est homogène, il est bien plus solide. Au reste, que le drame soit écrit en prose, ce n'est là qu'une question secondaire. Le rang d'un ouvrage doit se fixer, non d'après sa forme, mais d'après sa valeur intrinsèque. Dans des questions de ce genre, il n'y a qu'une solution (2). Il n'y a qu'un poids qui

teur de la scène française ? » (*Revue française*, IV, 110.) Rien ne paraissait. En attendant le génie espéré, on prit ce qu'on trouva. Pour battre en brèche la règle des vingt-quatre heures, on fit *Julien ou Vingt-cinq ans d'entr'acte.* (*Le Globe*, n° du 14 janvier 1826.) A ce moment, on a tellement besoin d'un drame qui fasse époque, que *le Globe* salue *Trente ans ou la vie d'un joueur* comme le coup de grâce de la tragédie : « le mélodrame la tue, le mélodrame libre et vrai, plein de vie et d'énergie, tel que le fait M. Ducange. » (N° du 23 juin 1827.)

(1) V. Hugo fait probablement allusion à une tentative assez curieuse, dont Alfred de Vigny avait déjà parlé : « en 1824, j'imprimai quelque chose de ces mêmes doctrines... dans *la Muse française*. Ce fut à propos d'une honorable tentative de M. de Sorsum, poète et savant qui a trop peu vécu, et traduisit plusieurs tragédies de Shakspeare en prose, vers blancs et vers rimés ; système qui n'est pas le mien, et que je crois à jamais impraticable dans notre langue. » (Lettre à Lord D***, en tête du *More de Venise*, Théâtre complet, II, 72, note.) — Plus tard, le poète écrira : « 1817 est l'année que Louis XVIII, avec un certain aplomb royal qui ne manquait pas de fierté, qualifiait la vingt-deuxième de son règne. C'est l'année où M. Bruguière de Sorsum était célèbre. » (*Les Misérables*, t. I, p. 207.)

(2) Ajouté en marge dans le mss.

puisse faire pencher la balance de l'art, c'est le génie.

Au demeurant, prosateur ou versificateur, le premier, l'indispensable mérite d'un écrivain dramatique, c'est la correction. Non cette correction toute de surface, qualité ou défaut de l'école descriptive, qui fait de Lhomond et de Restaut (1) les deux ailes de son Pégase ; mais cette correction intime, profonde, raisonnée, qui s'est pénétrée du génie d'un idiome ; qui en a sondé les racines, fouillé les étymologies ; toujours libre, parce qu'elle est sûre de son fait, et qu'elle va toujours d'accord avec la logique de la langue (2). Notre Dame la

(1) Lhomond est assez connu. Pour Restaut, il fit paraître en 1730 des « Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, avec des observations sur l'orthographe, les accents, la ponctuation et la prononciation ; et un abrégé des règles de la versification française. »

(2) C'était le cas de V. Hugo, qui connaissait admirablement sa langue et ses classiques, mieux même que les professionnels. A l'Académie, Cousin protestait contre un soi-disant néologisme, et en profitait pour dauber sur l'école romantique : « On s'attendait à voir V. Hugo relever le gant jeté par M. Cousin à l'école romantique ; mais lui, s'adressant tranquillement à l'appariteur : « Pingard, lui dit-il, veuillez aller prendre dans la bibliothèque le *Voyage en Laponie* de Regnard, troisième volume de ses œuvres complètes. » Grand silence. L'appariteur sortit, et au bout d'un moment revint avec le volume demandé. Il le remit à Victor Hugo. Celui-ci l'ouvrit, pria M. Villemain de vouloir bien relire tout entière la phrase où se trouvait le mot incriminé ; après quoi, il lut à son tour d'une voix nette et ferme un passage du *Voyage en Laponie*, qui contenait le même mot employé dans le même sens, ferma silencieusement le volume, et le rendit à l'appariteur. M. Cousin était battu. » Récit

grammaire mène l'autre aux lisières ; celle-ci tient en laisse la grammaire (1). Elle peut oser, hasarder, créer, inventer son style; elle en a le droit. Car, bien qu'en aient dit certains hommes qui n'avaient pas songé à ce qu'ils disaient, et parmi lesquels il faut ranger notamment celui qui écrit ces lignes (2), la langue française n'est point *fixée* et

de Guizot, rapporté par Stapfer, *Les artistes juges et parties, Causeries parisiennes*, p. 44-47.

(1) V. Hugo avait déjà exposé ces idées dans une préface des *Odes et Ballades*, celle d'octobre 1826 : « Il est bien entendu que la liberté ne doit jamais être l'anarchie ; que l'originalité ne peut en aucun cas servir de prétexte à l'incorrection. Dans une œuvre littéraire, l'exécution doit être d'autant plus irréprochable que la conception est plus hardie. Si vous voulez avoir raison autrement que les autres, vous devez avoir dix fois raison. Plus on dédaigne la rhétorique, plus il sied de respecter la grammaire. On ne doit détrôner Aristote que pour faire régner Vaugelas... L'auteur de ce recueil développera peut-être ailleurs tout ce qui n'est ici qu'indiqué. » (I, 27-28.)

(2) « Nul ne pousse plus loin que l'auteur de ce livre l'estime pour cet excellent esprit. Boileau partage avec notre Racine le mérite *unique* d'avoir fixé la langue française, ce qui suffirait pour prouver que lui aussi avait un *génie créateur.* » (*Odes et Ballades*, préface de février 1824. t. I, p, 18, note.) Peut-être V. Hugo se rendit-il compte de son erreur le jour où il vit qu'il s'était rencontré avec sa bête noire du *Conservateur Littéraire*, Tissot : « Une opinion que j'avais depuis longtemps sur Racine vient d'acquérir une nouvelle force, depuis que j'ai lu dans le dernier numéro du *Mercure* un excellent article de M. Tissot *sur les auteurs qui ont fixé la langue française.* » (Géraud, *Un homme de lettres*, etc., p. 109, décembre 1809.) Il serait plus vraisemblable de supposer que V. Hugo s'est converti à des idées plus scientifiques le jour où il a lu dans l'*Examen critique des Dictionnaires* de son ami Nodier, à l'article *Scaligérien* : « Il serait injuste et ridicule de s'imaginer qu'une

ne se fixera point. Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui. Les choses sont ainsi. Quand le corps change, comment l'habit ne changerait-il pas? Le français du dix-neuvième siècle ne peut pas plus être le français du dix-huitième, que celui-ci n'est le français du dix-septième, que le français du dix-septième n'est celui du seizième. La langue de Montaigne n'est plus celle de Rabelais, la langue de Pascal n'est plus celle de Montaigne, la langue de Montesquieu n'est plus celle de Pascal. Chacune de ces quatre langues, prise en soi, est admirable, parce qu'elle est originale. Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées. Les langues sont comme la mer, elles oscillent sans cesse. A certains temps, elles quittent un rivage du monde de la pensée et en envahissent un autre. Tout ce que leur flot déserte ainsi, sèche et s'efface du sol. C'est de cette façon que des idées s'éteignent, que des mots s'en vont. Il en est des idiomes humains comme de tout. Chaque siècle y apporte et en emporte quelque chose. Qu'y faire? Cela est fatal. C'est donc en vain que l'on voudrait pétrifier la mobile physionomie de notre idiome sous une forme donnée. C'est en vain que nos

langue est nécessairement arrêtée le jour où la dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie* est mise en vente. Les langues croissent tant qu'elles vivent. »

Josué littéraires crient à la langue de s'arrêter ; les langues ni le soleil ne s'arrêtent plus. Le jour où elles se *fixent*, c'est qu'elles meurent (1). Voilà pourquoi le français de certaine école contemporaine est une langue morte.

Telles sont, à peu près, et moins les développements approfondis qui en pourraient compléter l'évidence, les idées *actuelles* de l'auteur de ce livre sur le drame (2). Il est loin, du reste, d'avoir la prétention de donner son essai dramatique comme une émanation de ces idées, qui bien au contraire ne sont peut-être elles-mêmes, à parler naïvement,

(1) Dans tout ce curieux passage, on trouve à la fois des réminiscences de l'opinion d'Horace, et la prescience d'une théorie nouvelle sur la vie des mots, qui ne prendra sa forme complète que sous la plume d'A. Darmesteter en 1887, mais dont V. Hugo avait vu les premiers linéaments soixante ans auparavant. (Cf. *La vie des mots étudiée dans leur signification*, et *De la création actuelle des mots nouveaux dans la langue française*, par A. Darmesteter.)

(2) V. Hugo aurait-il simplement recopié, vers 1875, sa Préface sans y rien changer ? Certainement non. Il avait grandi depuis. Il aurait, peut-être, mieux jugé Racine, dont il était devenu l'égal par de tout autres qualités. — On ne se figure pas Boileau changeant un seul des vers de l'*Art poétique*, même dans *le Temple du Goût* de Voltaire, même dans le *1802* de Renan. Mais V. Hugo, qui a toujours progressé, aurait supprimé dans sa Préface les coups de pistolet, les paradoxes agressifs, les théories douteuses. Ses idées littéraires en effet, aussi bien que ses opinions politiques, ont évolué. Dans la Préface, il dit que le drame vit du réel ; dans *William Shakespeare*, il prétend que ce même drame doit passer la mesure, perdre la proportion. Cf. Stapfer, *Les artistes juges et parties*, *Causeries Parisiennes*, p. 120-123.

que des révélations de l'exécution (1). Il lui serait fort commode sans doute et plus adroit d'asseoir son livre sur sa préface et de les défendre l'un par l'autre. Il aime mieux moins d'habileté et plus de franchise. Il veut donc être le premier à montrer la ténuité du nœud qui lie cet avant-propos à ce drame. Son premier projet, bien arrêté d'abord par sa paresse, était de donner l'œuvre toute seule au public; *el demonio sin las cuernas*, comme disait Yriarte (2). C'est après l'avoir dûment close et terminée, qu'à la sollicitation de quelques amis probablement bien aveuglés (3), il s'est déterminé à compter avec lui-même dans une préface, à tracer,

(1) Sans oublier toutes celles qui lui ont été révélées par ses lectures.

(2) « Je ne trouve pas dans les *Fabulas* le *el demonio sin los cuernos*, mais cette expression se rencontre peut-être dans d'autres ouvrages, maintenant oubliés, du fabuliste. *Cuernas* (féminin) est espagnol, mais désigne des vases de corne, des bois de cerf, des cornets ou cors de chasse, et des petits pains ronds ou en croissants. Si Yriarte a parlé quelque part des cornes du diable, il a dû écrire *los cuernos*, au masculin. » (Communication de M. de Tréverret.) Cf. Morel-Fatio, I, 88-89. — Cette citation d'Yriarte est ajoutée en interligne dans le manuscrit.

(3) Les amis du Cénacle avaient entendu V. Hugo *causer* sa Préface avant de l'écrire : « Je recueillais, dit Amaury Duval en parlant des soirées de l'Arsenal, je recueillais avec un tel soin la moindre des paroles de ces grands causeurs, qu'à cinquante ans de distance, je pourrais en citer encore, et que j'entends, comme si j'y étais, Victor Hugo émettre sur son art les théories dont je retrouvai plus tard le développement dans la Préface de *Cromwell*. » (*Souvenirs*, p. 17.) — Pour les détails sur ces amis du Cénacle, cf. *Victor Hugo avant 1830*, p. 325 sqq.

pour ainsi parler, la carte du voyage poétique qu'il venait de faire, à se rendre raison des acquisitions bonnes ou mauvaises qu'il en rapportait, et des nouveaux aspects sous lesquels le domaine de l'art s'était offert à son esprit (1).

On prendra sans doute avantage de cet aveu pour répéter le reproche qu'un critique d'Allemagne lui a déjà adressé, de faire « une poétique pour sa poésie » (2). Qu'importe ? Il a d'abord eu bien plutôt l'intention de défaire que de faire des poétiques (3). Ensuite ne vaudrait-il pas toujours mieux

(1) En supposant que sa Préface est postérieure à son drame et en est tirée, V. Hugo semble vouloir se mettre d'accord lui-même avec ce qu'il a dit plus haut : « Il y a en ce cas deux espèces de modèles, ceux qui se sont faits d'après les règles, et, avant eux, ceux d'après lesquels on a fait les règles. Or, dans laquelle de ces deux catégories le génie doit-il se chercher une place ? Quoiqu'il soit toujours dur d'être en contact avec les pédants, ne vaut-il pas mille fois mieux leur donner des leçons qu'en recevoir d'eux ? » Dans *Victor Hugo raconté* (II, 226), le Témoin dit également que l'auteur ne s'occupa de la Préface qu'une fois le drame terminé. Cela veut dire sans doute qu'il écrivit seulement alors ses théories ; mais elles lui étaient depuis longtemps familières, puisque, comme nous venons de le voir, depuis longtemps il les exposait chez Nodier. — D'ailleurs V. Hugo revient plus loin à la réalité en écrivant : « On verra du reste à le lire combien il songeait peu à son ouvrage en écrivant cette préface, etc. »

(2) Jean Paul avait déjà dit de sa propre poétique qu'elle n'était pas « un discours de charpentier prononcé du haut d'un bâtiment achevé. » (*Poétique*, 1804, t. I, p. 103 ; cf A. Büchner, *Jean Paul et sa Poétique*, p. 65.) Ce passage devait être connu du « Critique d'Allemagne » ; quel était ce critique ? Je ne sais.

(3) Sur ce côté négatif du Romantisme, cf. ma *Convention*, p. VIII, et 90-91. — « Tout le monde était d'accord sur un

faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique? Mais non, encore une fois, il n'a ni le talent de créer, ni la prétention d'établir des systèmes. « Les systèmes, dit spirituellement Voltaire, sont comme des rats qui passent par vingt trous, et en trouvent enfin deux ou trois qui ne peuvent les admettre (1). » C'eût donc été prendre une peine inutile et au-dessus de ses forces (2). Ce qu'il a plaidé, au contraire, c'est la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles. Il a pour habitude de suivre à tout hasard ce qu'il prend pour son inspiration (3), et

point, c'est que si l'on ne savait pas encore ce qu'on voulait, on savait au moins ce dont on ne voulait plus. » (A. Dumas, *Théâtre complet*, I, 22 : *Comment je devins auteur dramatique.*)

(1) La citation doit être faite de mémoire, car elle est inexacte : « Les systèmes sont comme les rats, qui peuvent passer par vingt petits trous, et qui en trouvent enfin deux ou trois qui ne peuvent les admettre. » (Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article Barbe, dans l'éd. Beuchot, t. XXVII, p. 303.) Hugo pouvait citer de mémoire, car le ton gaulois de cet article empêche que l'on ne l'oublie une fois lu.

(2) La citation de Voltaire et la phrase suivante sont ajoutées en marge du manuscrit.

(3) Très heureusement notre poète se trompe sur lui-même : « Victor Hugo est le plus conscient, le plus volontaire, le plus sûr de tous les artistes qui jamais ressentirent « du ciel l'influence secrète ». Sa force se double de ce que, puissamment inspiré, il est encore le maître de son inspiration, et sait lui faire rendre tout ce qu'elle peut. La nature le surprend-elle par un aspect imprévu qui s'impose à ses sens, et met en branle son cerveau toujours vibrant, il a tôt fait de ramener l'impression de hasard à l'état d'âme où il se complaît, etc. » (Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 155.)

de changer de moule autant de fois que de composition. Le dogmatisme, dans les arts, est ce qu'il fuit avant tout. A Dieu ne plaise qu'il aspire à être de ces hommes, romantiques ou classiques (1), qui font *des ouvrages dans leur système*, qui se condamnent à n'avoir jamais qu'une forme dans l'esprit, à toujours *prouver* quelque chose, à suivre d'autres lois que celles de leur organisation et de leur nature! L'œuvre artificielle de ces hommes-là, quelque talent qu'ils aient d'ailleurs, n'existe pas pour l'art. C'est une théorie, non une poésie.

Après avoir, dans tout ce qui précède, essayé d'indiquer quelle a été, selon nous, l'origine du drame, quel est son caractère, quel pourrait être son style, voici le moment de redescendre de ces sommités générales de l'art au cas particulier qui nous y a fait monter. Il nous reste à entretenir le lecteur de notre ouvrage, de ce *Cromwell;* et comme ce n'est pas un sujet qui nous plaise, nous en dirons peu de chose en peu de mots.

Olivier Cromwell est du nombre de ces personnages de l'histoire qui sont tout ensemble très célèbres et très peu connus. La plupart de ses biographes, et dans le nombre il en est qui sont historiens, ont laissé incomplète cette grande figure. Il semble qu'ils n'aient pas osé réunir tous les traits de ce bizarre et colossal prototype de la réforme religieuse, de la révolution politique d'Angleterre.

(1) Ces trois mots sont ajoutés en marge du manuscrit.

Presque tous se sont bornés à reproduire sur des dimensions plus étendues le simple et sinistre profil qu'en a tracé Bossuet, de son point de vue monarchique et catholique, de sa chaire d'évêque appuyée au trône de Louis XIV (1).

Comme tout le monde, l'auteur de ce livre s'en tenait là. Le nom d'Olivier Cromwell ne réveillait en lui que l'idée sommaire d'un fanatique régicide, grand capitaine. C'est en furetant la chronique, ce qu'il fait avec amour (2), c'est en fouillant au

(1) Sur cette partie de la Préface de *Cromwell* qui ne rentre plus dans la littérature seule, mais qui touche à l'histoire, je serai très sobre de notes. Ceci n'est plus guère de mon ressort. Je renverrai donc le lecteur au dernier ouvrage paru sur cette époque et sur Cromwell : *Les deux révolutions d'Angleterre*, par E. Sayous (May et Motteroz), p. 95-98, 105-106, 122, 130-131, 134-143. En somme, lorsqu'après avoir lu cette étude, on essaye de se représenter le portrait moral de Cromwell, on le voit avec les traits que lui a donnés Bossuet, ce que V. Hugo appelle « la silhouette passionnée de Bossuet » ; et c'est juste celle-là que le poète lui-même esquisse à sa manière, avec de violentes oppositions d'ombre et de lumière. Le Cromwell de V. Hugo et celui de l'histoire se ressemblent par tous les traits communs qu'ils ont avec le profil buriné par Bossuet, surtout si au portrait de Cromwell dans l'Oraison funèbre d'Henriette de France, on ajoute le cinquième avertissement sur les lettres de Jurieu, § LXII, sur le « Cromwelisme ». Il n'est plus de mode maintenant de contester la valeur historique de Bossuet. (Cf. Rebelliau, *Bossuet historien du protestantisme.*) On pourrait même remarquer que Bossuet a eu un grand mérite à tracer son portrait de Cromwell tel quel, car il n'était pas libre. Son indulgence relative ne doit pas nous surprendre. Elle est commandée par l'attitude et par les négociations de Louis XIV. Cf. A. Sorel, *L'Europe et la Révolution française*, I, 61-62.

(2) V. Hugo avait déjà donné dans *le Conservateur Littéraire*

hasard les mémoires anglais du dix-septième siècle, qu'il fut frappé de voir se dérouler peu à peu devant ses yeux un Cromwell tout nouveau (1). Ce n'était plus seulement le Cromwell militaire, le Cromwell politique de Bossuet ; c'était un être complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires, mêlé de beaucoup de mal et de beaucoup de bien, plein de génie et de petitesse ; une sorte de Tibère-Dandin (2), tyran de l'Europe et jouet de sa famille ; vieux régicide (3), humiliant les ambassadeurs de tous les rois, torturé par sa jeune fille royaliste ; austère et sombre dans ses mœurs (4) et entretenant quatre fous de cour

des preuves de son amour des sources. Ne pouvant contester sérieusement ses connaissances de bénédictin, on a tenté de les réduire à quelque chose de formel et de vide : « Son érudition... comprend toutes les sciences verbales, la métaphysique, la théologie, la jurisprudence, la philologie, les nomenclatures, et aucune des sciences réalistes et naturelles. » (Hennequin, *Etudes de critique scientifique*, p. 152.) Même en acceptant cette évaluation, il faudrait déjà reconnaître en V. Hugo le plus érudit des poètes.

(1) « Le Cromwell historique de Victor Hugo n'est pas... à dédaigner. On y sent bien encore l'imitation de Walter Scott, dans son beau roman de Woodstock ; mais, quoi qu'en ait dit l'historien allemand Gervinus, le lord protecteur vit réellement de la vie de l'histoire dans l'œuvre du poète ; seulement des travaux récents nous le montrent plus grand, plus profond qu'on ne le croyait en 1827. » (Bondois, *Victor Hugo, sa vie, ses œuvres*, p. 59-60.)

(2) Ce membre de phrase est ajouté en interligne dans le manuscrit.

(3) Ces deux mots sont ajoutés en interligne dans le manuscrit.

(4) Cette dernière ligne est ajoutée au manuscrit en interligne.

autour de lui ; faisant de méchants vers ; sobre, simple, frugal, et guindé sur l'étiquette ; soldat grossier et politique délié ; rompu aux arguties théologiques et s'y plaisant ; orateur lourd, diffus, obscur, mais habile à parler le langage de tous ceux qu'il voulait séduire ; hypocrite et fanatique ; visionnaire dominé par des fantômes de son enfance, croyant aux astrologues et les proscrivant ; défiant à l'excès, toujours menaçant, rarement sanguinaire ; rigide observateur des prescriptions puritaines, perdant gravement plusieurs heures par jour à des bouffonneries ; brusque et dédaigneux avec ses familiers, caressant avec les sectaires qu'il redoutait ; trompant ses remords avec des subtilités, rusant avec sa conscience ; intarissable en adresse, en pièges, en ressources ; maîtrisant son imagination par son intelligence ; grotesque et sublime (1) ; enfin, un de ces hommes *carrés par la base* (2),

(1) « Avec V. Hugo, a dit un écrivain de mérite, M. Alphonse Esquiros, *nous entrons dans l'intérieur de Cromwell.* » (Barbou, *Victor Hugo, sa vie*, p. 80.)

(2) C'est un souvenir du *Mémorial*. Las Cases rapporte ainsi ce mot de Napoléon : « Il était rare et difficile, disait-il, de réunir toutes les qualités nécessaires à un grand général. Ce qui était le plus désirable et tirait aussitôt quelqu'un hors de ligne, c'est que chez lui l'esprit ou le talent fut en équilibre avec le caractère ou le courage ; c'est ce qu'il appelait être *carré* autant de base que de hauteur ». (1er décembre 1815 : I,48.) — Marmontel avait trouvé mieux, lui qui écrivait à l'abbé Maury : « Je vous connais une âme cubique qui, dans tous les moments de la fortune, se tiendra ferme sur sa base. » (Maury, *Correspondance diplomatique*, etc., publiée par Mgr Ricard, Desclée, 1891.)

comme les appelait Napoléon (1), le type et le chef de tous ces hommes complets, dans sa langue exacte comme l'algèbre, colorée comme la poésie (2).

Celui qui écrit ceci, en présence de ce rare et frappant ensemble, sentit que la silhouette passionnée de Bossuet ne lui suffisait plus (3). Il se mit à tourner autour de cette haute figure, et il fut pris alors d'une ardente tentation de peindre le

(1) On attendait le nom de Napoléon pour clore ce portrait d'un homme dans lequel le jeune jacobite de 1819 avait probablement vu la première édition de « Buonaparte », et dans lequel le libéral de 1827 retrouvait en partie l'Empereur.

(2) On voit que le Cromwell de V. Hugo fait chez lui partie de l'inspiration bonapartiste, à moins que ce parallèle caché ne soit un souvenir de Ch. Nodier. Les contemporains en effet, et Nodier tout le premier, sont hantés par cette idée, par ce nom. Ils faussent l'histoire en essayant de retrouver partout des analogies entre Napoléon et n'importe qui; parlant de l'*Histoire de l'empereur Julien*, par Jondot, Nodier dira : « Ce tableau rapide a dû faire naître plusieurs fois l'idée d'un rapprochement très naturel entre Julien l'*apostat* et un autre dupeur d'hommes fort célèbre chez les modernes, etc. » (*Mélanges*, II, 58; cf. II, 187-188.) Mais il est inutile de chercher ici l'influence de Nodier, car la comparaison entre Cromwell et Bonaparte était indiquée à V. Hugo par l'Empereur lui-même qui, rapprochant les Révolutions d'Angleterre et de France, concluait : « dans ce parallèle singulier, Napoléon se trouve avoir été en France tout à la fois le Cromwell et le Guillaume III de l'Angleterre, etc. » (*Mémorial,* 1er mai 1816; I, 103). — Pour les hommes de cette génération, la comparaison de leurs ennemis puissants avec Cromwell est un poncif : cf. Larevellière-Lépeaux, *Mémoires*, I, 125, et III, 3-6.

(3) Montesquieu avait déjà éprouvé le besoin de reprendre et de corriger l'esquisse de Bossuet. On peut lire un nouveau portrait de Cromwell dans les *Mélanges inédits de Montesquieu* (Bordeaux, Gounouilhou, 1892), p. 180.

géant sous toutes ses faces, sous tous ses aspects. La matière était riche. A côté de l'homme de guerre et de l'homme d'État, il restait à crayonner le théologien, le pédant, le mauvais poète, le visionnaire, le bouffon, le père, le mari, l'homme-Protée, en un mot le Cromwell double, *homo et vir* (1).

Il y a surtout une époque dans sa vie où ce caractère singulier se développe sous toutes ses formes. Ce n'est pas, comme on le croirait au premier coup d'œil, celle du procès de Charles Ier, toute palpitante qu'elle est d'un intérêt sombre et terrible ; c'est le moment où l'ambitieux essaya de cueillir le fruit de cette mort. C'est l'instant où Cromwell, arrivé à ce qui eût été pour quelque autre la sommité d'une fortune possible, maître de l'Angleterre dont les mille factions se taisent sous ses pieds, maître de l'Ecosse dont il fait un pachalik, et de l'Irlande dont il fait un bagne, maître de l'Europe par ses flottes, par ses armées, par sa diplomatie, essaie enfin d'accomplir le premier rêve de son enfance, le dernier but de sa vie, de se faire roi. L'histoire n'a jamais caché plus haute leçon sous un drame plus haut. Le protecteur se fait d'abord

(1) M. Renouvier proteste contre la façon dont le poète « a qualifié le plus sérieux et le plus religieux génie qui ait existé parmi les hommes de guerre, et peut-être celui des dictateurs de tous les temps qui a le plus fait pour la grandeur de sa patrie » (*Victor Hugo, le poète*, p. 27.) Pourtant il semble que l'esquisse de Victor Hugo n'a rien de la caricature, que le poète essaye bien d'être peintre d'histoire.

prier ; l'auguste farce commence par des adresses de communautés, des adresses de villes, des adresses de comtés ; puis c'est un bill du Parlement. Cromwell, auteur anonyme de la pièce, en veut paraître mécontent ; on le voit avancer une main vers le sceptre et la retirer ; il s'approche à pas obliques de ce trône dont il a balayé la dynastie. Enfin, il se décide brusquement ; par son ordre, Westminster est pavoisé, l'estrade est dressée, la couronne est commandée à l'orfèvre, le jour de la cérémonie est fixé. Dénoûment étrange ! C'est ce jour-là même, devant le peuple, la milice, les communes (1), dans cette grande salle de Westminster, sur cette estrade dont il comptait descendre roi, que, subitement, comme en sursaut, il semble se réveiller à l'aspect de la couronne, demande s'il rêve, ce que veut dire cette cérémonie, et dans un discours qui dure trois heures refuse la dignité royale. — Etait-ce que ses espions l'avaient averti de deux conspirations combinées des cavaliers et des puritains, qui devaient, profitant de sa faute, éclater le même jour ? Etait-ce révolution produite en lui par le silence ou les murmures de ce peuple, déconcerté de voir son régicide aboutir au trône ? Etait-ce seulement sagacité du génie, instinct d'une ambition prudente quoique effrénée, qui sait combien un pas de plus change souvent la position et l'attitude d'un homme, et qui n'ose exposer son édifice plébéien au vent de

(1) Ces sept mots sont ajoutés en marge du manuscrit.

l'impopularité ? Etait-ce tout cela à la fois ? C'est ce que nul document contemporain n'éclaircit souverainement. Tant mieux ; la liberté du poète en est plus entière, et le drame gagne à ces latitudes que lui laisse l'histoire (1). On voit qu'ici il est immense et unique ; c'est bien là l'heure décisive, la grande péripétie de la vie de Cromwell. C'est le moment où sa chimère lui échappe, où le présent lui tue l'avenir, où, pour employer une vulgarité énergique, sa destinée *rate*. Tout Cromwell est en jeu dans cette comédie qui se joue entre l'Angleterre et lui.

Voilà donc l'homme, voilà l'époque qu'on a tenté d'esquisser dans ce livre (2).

L'auteur s'est laissé entraîner au plaisir d'enfant de faire mouvoir les touches de ce grand clavecin. Certes, de plus habiles en auraient pu tirer une

(1) Sur cette théorie, comme aussi sur ses conséquences, cf. ma *Convention*, ch. VIII.

(2) V. Hugo a réussi plus d'une fois à faire revivre dans un drame toute une époque, en la reconstruisant, sur quelques données, par sa toute-puissante imagination, grâce à un de ces tours de force à la Cuvier, que le génie seul peut mener à bien : « Il y a quelques années, écrivant une étude sur la *Cour d'Espagne sous Charles II*, je m'étais entouré des matériaux fournis par l'époque ; j'avais consulté tous les documents, feuilleté toutes les chroniques, relu toutes les relations et tous les mémoires. Mon étude écrite, je rouvris *Ruy Blas*. Quelle surprise, et quel éblouissement ! Ce fragment de siècle que je venais d'exhumer de tant de recherches, je le retrouvais, vivant et mouvant, dans l'harmonie d'un drame admirable. Le souffle d'un grand poète ressuscitait subitement l'ossuaire de faits et de choses que j'avais péniblement rajusté ! » (Paul de Saint-Victor, p. 127.)

haute et profonde harmonie, non de ces harmonies qui ne flattent que l'oreille, mais de ces harmonies intimes qui remuent tout l'homme, comme si chaque corde du clavier se nouait à une fibre du cœur. Il a cédé, lui, au désir de peindre tous ces fanatismes, toutes ces superstitions, maladies des religions à certaines époques (1), à l'envie de *jouer de tous ces hommes*, comme dit Hamlet (2) ; d'étayer au-dessous et autour de Cromwell, centre et pivot de cette cour, de ce peuple, de ce monde, ralliant tout à son unité et imprimant à tout son impulsion, et cette double conspiration tramée par deux factions qui s'abhorrent, se liguent pour jeter bas l'homme qui les gêne, mais s'unissent sans se mêler (3) ; et ce parti puritain, fanatique, divers, sombre, désin-

(1) Ce membre de phrase est ajouté en marge du manuscrit.

(2) Je n'ai trouvé nulle part dans Shakespeare ce mot d'Hamlet en propres termes; mais V. Hugo doit faire allusion au célèbre passage de l'acte III, scène 2 : Guildenstern, qui vient épier Hamlet, lui répond, sur sa question, qu'il ne sait pas jouer de la flûte; et le prince de riposter : « Eh bien ! voyez donc d'après cela comme vous me traitez indignement. Vous voulez vous jouer de moi! vous voulez avoir l'air de savoir par où me prendre! vous cherchez à arracher mon secret du fond de mon âme ! vous voudriez me faire vibrer tout entier depuis la note la plus basse jusqu'au son le plus haut! Il y a pourtant dans ce petit instrument une mélodie ravissante, une voix délicieuse, et vous ne pouvez pas le faire parler ! Par mon sang ! pensez-vous qu'il soit plus aisé de jouer de moi qu'une flûte ? Donnez-moi le nom de tel instrument qu'il vous plaira; vous pouvez m'impatienter, m'irriter; mais vous jouer de moi ! jamais. »

(3) Tout ce passage, depuis *et cette double conspiration*, est ajouté en marge du manuscrit.

téressé, prenant pour chef l'homme le plus petit pour un si grand rôle, l'égoïste et pusillanime Lambert (1) ; et ce parti des cavaliers, étourdi, joyeux, peu scrupuleux, insouciant, dévoué, dirigé par l'homme qui, hormis le dévouement, le représente le moins, le probe et sévère Ormond ; et ces ambassadeurs, si humbles devant le soldat de fortune ; et cette cour étrange, toute mêlée d'hommes de hasard et de grands seigneurs disputant de bassesse ; et ces quatre bouffons que le dédaigneux oubli de l'histoire permettait d'imaginer ; et cette famille dont chaque membre est une plaie de Cromwell ; et ce Thurloë, l'*Achates* du protecteur ; et ce rabbin juif, cet Israël Ben-Manassé, espion, usurier et astrologue, vil de deux côtés, sublime par le troisième (2) ; et ce Rochester, ce bizarre Rochester, ridicule et spirituel, élégant et crapuleux, jurant sans cesse, toujours amoureux et toujours ivre, ainsi qu'il s'en vantait à l'évêque Burnet,

(1) Ce n'était pas la première fois que l'on donnait à cette histoire la forme dramatique : un jour, en 1822, « sur l'invitation de Delécluze, Mérimée apporta... un drame qu'il avait composé d'après les doctrines de Beyle... Cromwell était le héros de la pièce, qui empruntait des côtés tragiques à l'histoire, son comique au jargon puritain. Plus d'unités d'aucune sorte... Que valait cette œuvre de début ?... Nous n'en pourrons jamais juger. Mais Mérimée a du moins le mérite de la priorité. Son *Cromwell* est l'aîné des drames historiques de Hugo et de Dumas ; il a précédé de quatre ans les *Etats de Blois* de Vitet. » (Filon, *Revue des Deux-Mondes*, 1er avril 1893, p. 570 ; article reproduit dans *Mérimée et ses amis* (Hachette, 1894), p. 27-29.)

(2) Ce membre de phrase est ajouté en marge du manuscrit.

mauvais (1) poète et bon gentilhomme, vicieux et naïf, jouant sa tête et se souciant peu de gagner la partie, pourvu qu'elle l'amuse, capable de tout, en un mot, de ruse et d'étourderie, de folie et de calcul, de turpitude et de générosité ; et ce sauvage Carr, dont l'histoire ne dessine qu'un trait, mais bien caractéristique et bien fécond ; et ces fanatiques de tout ordre et de tout genre, Harrison, fanatique pillard ; Barebone, marchand fanatique ; Syndercomb, tueur ; Augustin Garland, assassin larmoyant et dévot ; le brave colonel Overton, lettré un peu déclamateur ; l'austère et rigide Ludlow, qui alla plus tard laisser sa cendre et son épitaphe à Lausanne ; enfin « Milton et quelques autres qui avaient de l'esprit » (2), comme dit un pamphlet de 1675 (*Cromwell politique*), qui nous rappelle le *Dantem quemdam* de la chronique italienne (3).

Nous n'indiquons pas beaucoup de personnages plus secondaires, dont chacun a cependant sa vie réelle et son individualité marquée, et qui tous contribuaient à la séduction qu'exerçait sur l'imagination de l'auteur cette vaste scène de l'histoire. De cette scène il a fait ce drame. Il l'a jeté en vers, parce que cela lui a plu ainsi. On verra du reste, à

(1) Ce passage, depuis *jurant sans cesse*, est ajouté en marge du manuscrit.

(2) Cf. Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, 2e partie, l. I, ch. III. — Cf. Sayous, *Les deux révolutions d'Angleterre*, p. 77-80, 108.

(3) J'ignore dans quelle chronique V. Hugo a pris cette citation.

le lire, combien il songeait peu à son ouvrage en écrivant cette préface, avec quel désintéressement, par exemple, il combattait le dogme des unités. Son drame ne sort pas de Londres, il commence le 25 juin 1657 à trois heures du matin et finit le 26 à midi. On voit qu'il entrerait presque dans la prescription classique, telle que les professeurs de poésie (1) la rédigent maintenant. Qu'ils ne lui en sachent du reste aucun gré. Ce n'est pas avec la permission d'Aristote, mais avec celle de l'histoire, que l'auteur a groupé ainsi son drame, et parce que, à intérêt égal, il aime mieux un sujet concentré qu'un sujet éparpillé.

Il est évident que ce drame, dans ses proportions actuelles, ne pourrait s'encadrer dans nos représentations scéniques. Il est trop long. On reconnaîtra peut-être cependant qu'il a été dans toutes ses parties composé pour la scène. C'est en s'approchant de son sujet pour l'étudier que l'auteur reconnut ou crut reconnaître l'impossibilité d'en faire admettre une reproduction fidèle sur notre théâtre,

(1) Çette critique d'une fonction qui lui paraît un non-sens, parce que la poésie ne peut se professer, est un souvenir du *Conservateur Littéraire*, où il attaque avec acharnement Tissot, professeur de poésie latine au Collège de France : « au bureau même du *Constitutionnel*, on ne peut s'empêcher de se moquer quelquefois du professeur de poésie latine ». (III, 92) — « Je ne connaîtrais rien de plus triste qu'un cours de *poésie latine*, fait sérieusement, parce qu'au fond un cours de *poésie latine* est un sot cours ; j'avoue pourtant que je ne connais rien d'aussi gai que le cours de poésie latine de M. Tissot, etc. » (II, 321.) Tissot était un des rédacteurs du *Constitutionnel*.

dans l'état d'exception où il est placé, entre le Charybde académique et le Scylla administratif, entre les jurys littéraires et la censure politique. Il fallait opter : ou la tragédie pateline, sournoise, fausse et jouée, ou le drame insolemment vrai et banni (1). La première chose ne valait pas la peine d'être faite ; il a préféré tenter la seconde. C'est pourquoi, désespérant d'être jamais mis en scène, il s'est livré libre et docile aux fantaisies de la composition, au plaisir de la dérouler à plus larges plis, aux développements que son sujet comportait, et qui, s'ils achèvent d'éloigner son drame du théâtre, ont du moins l'avantage de le rendre presque complet sous le rapport historique (2). Du reste, les comités de lecture ne sont qu'un obstacle de second ordre. S'il arrivait que la censure dramatique, comprenant combien cette innocente, exacte et consciencieuse image de Cromwell et de son temps est prise en dehors de notre époque, lui permît l'accès du théâtre, l'auteur, mais dans ce cas seulement, pourrait extraire de ce drame une pièce qui se hasarderait sur la scène, et serait sifflée (3).

(1) C'est bien ce qui va lui arriver pour *Marion Delorme* et presque tous ses drames. Cf. *Victor Hugo raconté*, II, 261 sqq., 273-274, 315, 334.

(2) Toute cette phrase est ajoutée en marge du manuscrit.

(3) Cette phrase avait particulièrement frappé. Le *Moniteur*, annonçant *Amy Robsart*, dit : « On répète assidûment le drame d'*Amy Robsart*. Dans la préface d'un drame très extraordinaire qu'il vient de publier, l'auteur d'*Amy Robsart* dit que si son

Jusque-là il continuera de se tenir éloigné du théâtre. Et il quittera toujours assez tôt, pour les agitations de ce monde nouveau, sa chère et chaste retraite (1). Fasse Dieu qu'il ne se repente jamais d'avoir exposé la vierge obscurité de son nom et de sa personne (2) aux écueils, aux bourrasques,

Cromwell était destiné à la scène, il pourrait bien le disposer pour elle, et qu'alors il serait probablement reçu et sifflé. Nous osons présumer qu'il n'a point conçu son nouveau drame sous un semblable augure. » (N° du 12 février 1828, p. 168.)

(1) Même dans le *Victor Hugo raconté* nous ne trouvons pas de détails sur la vie intime du poète ; il faut les chercher dans *les Misérables*, où V. Hugo a fait en grande partie son autobiographie : Marius, c'est lui ; Marius et Cosette, c'est lui et elle. Cf. *Misérables*, t. V, p. 352 et suiv. — On a sur Victor Hugo chez lui, à cette époque, un passage court, mais bien venu, de Véron, qui, comme directeur de la *Revue de Paris*, passait ses matinées à courir après la copie : « Dans mes courses littéraires du matin, tantôt je surprenais M. Victor Hugo, le cou entouré de fourrures, très chaudement empaqueté, comme un homme qui vient de passer la nuit tout entière à écrire les beaux vers des *Orientales* ou d'*Hernani*, tantôt prenant à côté de sa femme, et au milieu de ses enfants, un déjeuner matinal. Je me suis souvent prêté aux jeux des jeunes Charles et Victor... La conversation de ce poète, père de famille, était pleine d'idées et d'intérêt... » (*Mémoires d'un bourgeois*, III, 53.)

(2) Comme nous l'avons vu au début, il y a là quelque exagération, car à cette époque, sans compter ses succès académiques, V. Hugo avait dirigé et rédigé *le Conservateur Littéraire*, collaboré à *la Muse Française*, publié *Han d'Islande*, les *Odes et Ballades;* il était chevalier de la Légion d'honneur, et avait été invité à assister, en habit à la française, au sacre de Charles X. Pourtant ce mot est vrai au fond; c'est un cri du cœur, et non une attitude. A ce même sacre, le directeur du théâtre de Reims lui offre ainsi qu'à Nodier un souper avec sa troupe : « Victor Hugo avait vingt-deux ans; il était nouvellement marié, et bien

aux tempêtes du parterre, et surtout (car qu'importe une chute ?) aux tracasseries misérables de la coulisse (1) ; d'être entré dans cette atmosphère variable, brumeuse, orageuse, où dogmatise l'ignorance, où siffle l'envie, où rampent les cabales, où la probité du talent a si souvent été méconnue, où la noble candeur du génie est quelquefois si déplacée, où la médiocrité triomphe de rabaisser à son niveau les supériorités qui l'offusquent, où l'on trouve tant de petits hommes pour un grand, tant de nullités pour un Talma (2), tant de myrmidons pour un Achille (3) ! Cette esquisse semblera peut-

qu'il eût toutes les raisons du monde d'être prémuni d'une manière imperturbable et adorable contre les séductions, l'idée d'entrer pour la première fois dans l'atmosphère irrégulière des Circés de la troupe rémoise le trouva remarquablement hostile. Il finit pourtant par s'y résigner; mais avec quelle répugnance ! Il s'en souvient peut-être. — Votre avenir m'inquiète, mon pauvre Victor, lui disait en riant Charles Nodier ; vous êtes terriblement jeune, et j'ai peur que vous soyez terriblement vertueux. » (Mme Mennessier-Nodier, p. 265.)

(1) V. Hugo allait bientôt les connaître pour *Hernani*. Cf. *Victor Hugo raconté*, II, 267-272 ; A. Dumas, *Mémoires*, cinquième série, ch. CXXXII, p. 269-282.

(2) C'est une façon de remercier Talma des éloges qu'il avait accordés au débutant. Cf. *Victor Hugo raconté*, II, 221-224, et le récit critique de M. Biré dans son *Victor Hugo avant 1830*, p. 417-423.

(3) Il y a une avance nette au parti libéral, qui faisait alors cause commune avec le clan bonapartiste, dans cette allusion très claire à Béranger :

Myrmidons, race féconde,
Myrmidons,
Enfin nous commandons :
Jupiter livre le monde

être morose et peu flattée (1) ; mais n'achève-t-elle pas de marquer la différence qui sépare notre théâtre, lieu d'intrigues et de tumultes, de la solennelle sérénité du théâtre antique (2)?

Quoi qu'il advienne, il croit devoir avertir d'avance le petit nombre de personnes qu'un pareil spectacle tenterait, qu'une pièce extraite de *Crom-*

Aux Myrmidons, aux Myrmidons.
Voyant qu'Achille succombe,
Ses Myrmidons, hors des rangs,
Disent : dansons sur sa tombe ;
Les petits vont être grands.

(*Les Myrmidons, ou les funérailles d'Achille*, décembre 1819.)

V. Hugo allait se réclamer de plus en plus franchement, non du romantisme, où il ne s'est jamais laissé emprisonner, mais du libéralisme; c'est ce que constate Véron, directeur de la *Revue de Paris :* « La conversation de ce poète... était pleine d'idées et d'intérêt; il avait à cœur de démontrer qu'il ne se ferait jamais le poète d'un parti ni d'une coterie, qu'il entendait et comprenait son siècle aussi bien que personne, et que dans ses hardiesses littéraires et ses retours pittoresques vers les âges précédents, il ne fallait voir qu'une application indépendante et poétique du vrai libéralisme aux œuvres de l'imagination et de la pensée. » (*Mémoires d'un bourgeois*, III, 53.) Le mot de Béranger frappe V. Hugo comme tout le monde, surtout les soldats de l'Empire; l'un d'eux écrit le 12 juillet 1821, en apprenant la mort de son Empereur : « comme ils sont aujourd'hui gais et rassurés, ces myrmidons couronnés dont le front porte encore l'empreinte des pieds de leur vainqueur ! » (*Journal* du général Fantin des Odoards, Plon, 1895, p. 472.)

(1) Cet éloignement de Hugo pour tout ce qui peut irriter sa sensibilité, n'a rien que de très naturel chez un poète. On peut dire qu'au fond tous les créateurs sont aussi nerveux que le bibliophile Jacob. Cf. A. Jullien, *Le Romantisme*, p. 135-136.

(2) Tout ce paragraphe est ajouté en marge du manuscrit.

well n'occuperait toujours pas moins de la durée d'une représentation. Il est difficile qu'un théâtre *romantique* s'établisse autrement (1). Certes, si l'on veut autre chose que ces tragédies dans lesquelles un ou deux personnages, types abstraits d'une idée purement métaphysique, se promènent solennellement sur un fond sans profondeur, à peine occupé par quelques têtes de confidents, pâles contre-calques des héros, chargés de remplir les vides d'une action simple, uniforme et monocorde ; si l'on s'ennuie de cela, ce n'est pas trop d'une soirée entière pour dérouler un peu largement tout un homme d'élite, toute une époque de crise (2) ; l'un, avec son caractère, son génie qui s'accouple à son caractère, ses croyances qui les dominent tous deux (3), ses passions qui viennent déranger ses croyances, son caractère et son génie, ses goûts qui déteignent sur ses passions, ses habitudes qui disciplinent ses goûts, musèlent ses passions, et ce cortège

(1) Cette phrase est ajoutée en interligne dans le manuscrit.

(2) On avait, en effet, beaucoup reproché à Lemercier les trois heures et demie que durait d'abord la représentation de sa *Jeanne Shore*, et surtout les quinze minutes supplémentaires qu'avaient exigées les remaniements : « C'est un grand quart d'heure ajouté au supplice de Jane et à celui des spectateurs, disait le critique des *Débats*..... Les tragédies de Racine et de Voltaire ne durent jamais plus de deux heures, deux heures et un quart : et quelque belle que soit la versification de M. Lemercier, il n'est pas encore démontré que le plaisir que l'on éprouve à l'entendre soit dans la proportion de trois et demi à deux. » (N° du 3 mai 1824.)

(3) Ce membre de phrase est ajouté en marge du manuscrit.

innombrable d'hommes de tout échantillon que ces divers agents font tourbillonner autour de lui ; l'autre, avec ses mœurs, ses lois, ses modes, son esprit, ses lumières, ses superstitions, ses événements et son peuple que toutes ces causes premières pétrissent tour à tour comme une cire molle. On conçoit qu'un pareil tableau sera gigantesque. Au lieu d'une individualité, comme celle dont le drame abstrait de la vieille école se contente, on en aura vingt, quarante, cinquante, que sais-je ? de tout relief et de toute proportion (1). Il y aura foule dans le drame (2). Ne serait-il pas mesquin de lui mesurer deux heures de durée pour donner le reste de la représentation à l'opéra-comique ou à la farce ? d'étriquer Shakespeare pour Bobèche (3) ?

(1) Cette phrase est ajoutée en marge du manuscrit.

(2) Sur le rôle du peuple dans le drame romantique, cf. ma *Convention*, p. 166-169. M. Biré prétend que « dans sa rage d'imitation, l'auteur de *Cromwell* va jusqu'à emprunter à Népomucène Lemercier le procédé dont celui-ci s'était servi dans la *Panhypocrisiade* pour rendre le mouvement d'une foule sur le passage de François Ier. » (*Victor Hugo avant 1830*, p. 443.) Une ressemblance n'implique pas toujours une imitation.

(3) Bobèche, « pître fameux sous l'Empire et la Restauration, dont on ignore le véritable nom. Il s'était installé avec son compère, le célèbre Galimafré, devant la porte du théâtre des *Délassements comiques*, et ils donnaient en plein vent des parades souvent fort spirituelles, où l'Empire était parfois assez malmené. Le spectacle de ces pantalonnades attirait la foule, et les lettrés de l'époque, entre autres Charles Nodier, ne dédaignaient pas d'y assister. Bobèche fit des tournées en province, et disparut vers 1832. » (*La Grande Encyclopédie*.) L'article *Bobèche*, dans Larousse, est très complet.

— Et qu'on ne pense pas, si l'action est bien gouvernée, que de la multitude des figures qu'elle met en jeu puisse résulter fatigue pour le spectateur ou papillotage dans le drame. Shakespeare, abondant en petits détails, est en même temps, et à cause de cela même, imposant par un grand ensemble. C'est le chêne qui jette une ombre immense avec des milliers de feuilles exiguës et découpées.

Espérons qu'on ne tardera pas à s'habituer en France à consacrer toute une soirée à une seule pièce. Il y a en Angleterre et en Allemagne des drames qui durent six heures (1). Les Grecs, dont on nous parle tant, les Grecs, et à la façon de Scudéri nous invoquons ici le classique Dacier, chapitre VII de sa *Poétique*, les Grecs allaient parfois jusqu'à se faire représenter douze ou seize pièces par jour (2).

Chez un peuple ami des spectacles, l'attention est plus *vivace* qu'on ne croit. Le *Mariage de Figaro*, ce nœud de la grande trilogie de Beaumarchais, remplit toute la soirée, et qui a-t-il jamais ennuyé

(1) J'ignore où V. Hugo a pris ces détails.

(2) V. Hugo est plus affirmatif qu'il n'est prudent de l'être. Actuellement encore, on en est réduit à des hypothèses, et l'on suppose que l'on ne représentait dans un jour que les trois tragédies, le drame satirique d'un des concurrents, et, dans la soirée, une comédie. (Croiset, *Histoire de la Littérature grecque*, III, 60.) Comme le concours durait trois jours, on arrive au chiffre de douze à seize pièces, mais non pas pour une seule journée.

ou fatigué (1) ? Beaumarchais était digne de hasarder le premier pas vers ce but de l'art moderne, auquel il est impossible de faire, avec deux heures, germer ce profond, cet invincible intérêt qui résulte d'une action vaste, vraie et multiforme. Mais, dit-on, ce spectacle, composé d'une seule pièce, serait monotone et paraîtrait long. Erreur ! Il perdrait au contraire sa longueur et sa monotonie actuelle. Que fait-on en effet maintenant ? On divise les jouissances du spectateur en deux parts bien tranchées. On lui donne d'abord deux heures de plaisir sérieux, puis une heure de plaisir folâtre ; avec l'heure d'entr'actes que nous ne comptons pas dans le plaisir, en tout quatre heures. Que ferait le drame romantique ? Il broierait et mêlerait artistement ces deux espèces de plaisir. Il ferait passer à chaque instant l'auditoire du sérieux au rire, des excitations bouffonnes aux émotions déchirantes, *du grave au doux, du plaisant au sévère* (2). Car,

(1) Aussi V. Hugo lui a-t-il fait quelques emprunts. Dans *Cromwell*, lord Rochester rappelle, en effet, le Barbier de Séville, même par son entrée en scène. Rien n'y manque, ni la chanson dans la coulisse, ni les couplets écrits sur le genou.

(2) On ne sait si V. Hugo rappelle sérieusement, ou par ironie, ces vers de Boileau :

Heureux qui dans ses vers sait, d'une voix légère,
Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

(*Art poétique*, I, 76.) La pensée de Boileau est pourtant bien juste. Cicéron avait dit déjà : « nihil de me dicam : dicam de ceteris, quorum nemo erat qui... a severitate paulisper ad hilaritatem risumque traduceret. » (*Brutus*, XCIII.)

ainsi que nous l'avons déjà établi, le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps (1), c'est une tragédie sous une comédie. Ne voit-on pas que, vous reposant ainsi d'une impression par une autre, aiguisant tour à tour le tragique sur le comique, le gai sur le terrible, s'associant même au besoin les fascinations de l'opéra (2), ces représentations, tout en n'offrant qu'une pièce, en vaudraient bien d'autres? La scène romantique ferait un mets piquant, varié, savoureux, de ce qui, sur le théâtre classique, est une médecine divisée en deux pilules.

Voici que l'auteur de ce livre a bientôt épuisé ce qu'il avait à dire au lecteur. Il ignore comment la critique accueillera et ce drame, et ces idées sommaires, dégarnies de leurs corollaires, appauvries de leurs ramifications, ramassées en courant et dans la hâte d'en finir. Sans doute elles paraîtront aux « disciples de La Harpe » bien effrontées et bien étranges. Mais si, par aventure, toutes nues et tout amoindries qu'elles sont, elles pouvaient contribuer à mettre sur la route du vrai ce public dont l'éducation est si avancée, et que tant de remarquables écrits, de critique ou d'application, livres ou journaux, ont déjà mûri pour

(1) Sur le parti que le Romantisme a tiré du corps, pour ses personnages dramatiques, cf. ma *Convention*, p. 193-196.

(2) V. Hugo pense à ce qu'il appelait dans sa critique musicale, au *Conservateur*, « le prestige des décors et la richesse des costumes ». (I, 110.)

l'art (1), qu'il suive cette impulsion sans s'occuper si elle lui vient d'un homme ignoré, d'une voix sans autorité, d'un ouvrage de peu de valeur. C'est une cloche de cuivre qui appelle les populations au vrai temple et au vrai Dieu (2).

Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique. Le dernier siècle pèse encore presque de tout point sur le nouveau. Il l'opprime notamment dans la critique. Vous trouvez, par exemple, des hommes vivants qui vous répètent cette définition du goût échappée à Voltaire : « Le goût n'est autre chose pour la poésie

(1) Ces mots, depuis *de critique*, sont ajoutés en marge du manuscrit. — Sur ces précurseurs de V. Hugo, cf. M. Biré, *Victor Hugo avant 1830*, p. 431 sqq., et ma *Convention*, p. 82. On pourrait encore ajouter la longue lettre de J.-B. Rousseau à Riccoboni, la réponse de ce dernier (*Œuvres de J.-B. Rousseau*, 1820, t. V, p. 258-276, 545-563); et la liste n'est pas close. Mais peu importe : V. Hugo a fait oublier ses prédécesseurs : sa Préface est comme un lac où sont venus se rassembler, et se perdre, les ruisseaux, les rivières, les fleuves même qui venaient de plus haut. Dès le 6 décembre 1827, *le Globe* disait excellemment : « C'est l'exposition d'une nouvelle poétique de drame. Je dis nouvelle, quoique beaucoup d'idées qui sont aujourd'hui à la mode s'y trouvent reproduites. »

(2) C'était modeste. Les amis de V. Hugo étaient plus ambitieux pour lui :

Oh ! qu'il chante longtemps ! car son luth nous entraîne,
Nous rallie et nous guide, et nous tiendrons l'arène
Tant qu'il retentira ;
Deux ou trois tours encore, aux sons de sa trompette,
Aux éclats de sa voix que tout un chœur répète,
Jéricho tombera.

(Sainte-Beuve, *Poésies de Joseph Delorme*, le Cénacle.)

que ce qu'il est pour les ajustements des femmes » (1). Ainsi, le goût, c'est la coquetterie (2). Paroles remarquables qui peignent à merveille cette poésie fardée, mouchetée, poudrée, du dix-huitième siècle, cette littérature à paniers, à pompons et à falbalas. Elles offrent un admirable résumé d'une époque avec laquelle les plus hauts génies n'ont pu être en contact sans devenir petits, du moins par un côté, d'un temps où Montesquieu a pu et dû faire *le Temple de Gnide*, Voltaire *le Temple du Goût*, Jean-Jacques *le Devin du Village* (3).

Le goût, c'est la raison du génie. Voilà ce qu'établira bientôt une autre critique, une critique forte, franche, savante, une critique du siècle qui com-

(1) Je n'ai pu trouver dans Voltaire cette formule, mais elle pourrait être le résumé de toute une théorie analogue, dans le chapitre I de l'*Essai sur la poésie épique*, Beuchot, X, 403-404, 408-409.

(2) C'est un souvenir de son étude sur Voltaire, publiée dans *la Muse Française*, décembre 1823, 6e livraison, p. 432, et reproduit dans *Littérature et Philosophie mêlées*, I, 240 : « Sa muse, qui eût été si belle de sa beauté, emprunta souvent ses prestiges aux enluminures du fard et aux grimaces de la coquetterie. »

(3) Encore lui a-t-on contesté l'orchestration de son *Devin*. Cf. Castil Blaze, *Molière Musicien*, II, 409 et suiv. ; et dans *J.-J. Rousseau jugé par les Français d'aujourd'hui* (Paris, 1890), le long article consacré à cette question, par M. Pougin, p. 345 et suiv. — On trouve une théorie semblable dans Faguet : « Être lu des femmes du monde qui se piquent de lettres est chez les auteurs une forme du désir d'être aimé... Selon les temps, cette démangeaison les mène à être libertins, cavaliers ou mystiques, et parfois le tout ensemble. Au temps de Fontenelle et de Montesquieu, elle les poussait à un libertinage précieux, etc. » (*Dix-huitième siècle*, onzième édition, p. 144-145.)

mence à pousser des jets vigoureux sous les vieilles branches desséchées de l'ancienne école. Cette jeune critique, aussi grave que l'autre est frivole, aussi érudite que l'autre est ignorante (1), s'est déjà créé des organes écoutés, et l'on est quelquefois surpris de trouver dans les feuilles les plus légères d'excellents articles émanés d'elle (2). C'est elle qui, s'unissant à tout ce qu'il y a de supérieur et de

(1) La critique classique croyait en effet porter un jugement sérieux lorsqu'elle écrivait des choses étonnantes comme celles-ci : « Dans la soirée, nous lûmes ensemble le nouveau recueil de M. Victor Hugo, intitulé *Les Orientales*. Depuis longtemps je n'avais autant ri, ni autant vu rire. Lorrando surtout étouffait. Jamais, avec autant d'orgueil, on n'a été si bouffon et si grotesque que le nouveau chantre de *Cromwell* et de *Bounaberdi*. Mais, je le répète, il y a quelque chose pour moi de plus amusant encore que M. Victor Hugo ; ce sont ses admirateurs, *car il en a !* » (Février 1829.) — « Depuis longtemps je n'avais ri de si bon cœur ; je viens de lire *Hernani* de M. Victor Hugo. Comment a-t-on pu parodier une pareille pièce ? On a donc fait la parodie d'une parodie, etc. » (Mai 1830.) (Géraud, dans *Un homme de lettres*, etc., p. 251 et 259.) — Quant aux éloges décernés aux jeunes critiques, ils semblent un hommage de particulière reconnaissance à Victor Pavie : Hugo lui écrit, le 7 février 1827 : « Vous êtes un de ces jeunes hommes du XIXe siècle qui étonnent par leur gravité et par leur candeur les vieillards faux et frivoles du XVIIIe. » (*Correspondance*, p. 61.)

(2) Il y a en effet à ce moment toute une série de petits journaux s'occupant un peu de tout, même de littérature : *le Masque de fer, la Pandore, le Corsaire, le Figaro, le Sylphe, le Mercure*. Le directeur de ce dernier journal, Gentil, était devenu célèbre grâce à ce jugement concis : « Racine est un polisson ! » (Véron, III, 42.) Il y avait encore le *Drapeau blanc*, qui publiait de temps en temps des articles littéraires. On peut lire dans la *Correspondance*, p. 39, une lettre curieuse de Hugo à un de ses rédacteurs intermittents, le baron d'Ekstein.

courageux dans les lettres, nous délivrera de deux fléaux : le *classicisme* (1) caduc, et le faux *romantisme*, qui ose poindre aux pieds du vrai. Car le génie moderne a déjà son ombre, sa contre-épreuve, son parasite, son *classique*, qui se grime sur lui, se vernit de ses couleurs, prend sa livrée, ramasse ses miettes, et semblable à *l'élève du sorcier* (2), met en jeu, avec des mots retenus de mémoire, des éléments d'action dont il n'a pas le secret. Aussi fait-il des sottises que son maître a mainte fois beaucoup de peine à réparer. Mais ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le vieux faux goût. Il faut endérouiller la littérature actuelle. C'est en vain qu'il la ronge et la ternit. Il parle à une génération jeune, sévère, puissante, qui ne le comprend pas (3). La queue

(1) Souvenir de Stendhal : « Le *romantisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. » (*Racine et Shakespeare*, p. 32-33.)

(2) Cf. Gœthe, trad. Porchat, t. I, p. 80-82.

(3) Tout ce passage, depuis *il la ronge* jusqu'à *la queue*, est ajouté en marge du manuscrit.

Ce qui caractérise en effet l'école romantique, c'est qu'elle a été, suivant une formule devenue bien élastique de nos jours, très réellement *jeune* : « Dans l'armée romantique comme dans l'armée d'Italie, tout le monde était jeune. Les soldats, pour la plupart, n'avaient pas atteint leur majorité, et le plus vieux de la bande était le général en chef, âgé de vingt-huit ans. C'était l'âge de Bonaparte et de V. Hugo à cette date. » (Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, p. 11.) — Aussi avait-on cette foi qui

du dix-huitième siècle traîne encore dans le dix-neuvième (1) ; mais ce n'est pas nous, jeunes hommes qui avons vu Bonaparte, qui la lui porterons (2).

fait tout au moins gravir les montagnes, l'enthousiasme jeune : « Sur une modeste étagère de merisier, suspendue à des cordons, resplendissait, entre quelques volumes de choix, un exemplaire de *Cromwell*, avec une dédicace amicale, signée du monogramme V. H. La Bible chez les protestants, le Koran parmi les Mahométans, ne sont pas l'objet d'une plus profonde vénération. C'était bien, en effet, pour nous, le livre par excellence, le livre qui contenait la pure doctrine. » (Id. ibid., p. 16.)

(1) Comme exemple de cette critique voltairienne vieillie, on peut prendre les jugements portés par Géraud en 1806 sur Corneille et Racine : *Un homme de lettres*, p. 32-34, et *passim*. — Faut-il aller plus loin, et penser comme M. Faguet que V. Hugo procède de Voltaire ? « Les hommes instruits... savent .. qu'il n'a pas non plus une bien grande influence sur l'histoire des lettres, n'ayant guère inspiré que la tragédie de Victor Hugo, moins le style, et la conception historique de Victor Hugo, laquelle passe pour un peu étroite. » (*Dix-huitième siècle*, p. 276-277.)

(2) Ceci est un souvenir. Dans *la Muse Française*, en décembre 1823, V. Hugo écrivait ceci : « Le dix-huitième siècle paraîtra toujours dans l'histoire comme étouffé entre le siècle qui le précède et le siècle qui le suit. Voltaire en est le personnage principal et en quelque sorte typique, et, quelque prodigieux que fût cet homme, ses proportions semblent bien mesquines entre la grande image de Louis XIV et la gigantesque figure de Napoléon. » — Peut-être cette déclaration est-elle un contre-coup, plus ou moins direct, de certaine théorie de Napoléon : « On ne croira qu'avec peine, continuait-il, qu'au moment de la révolution, Voltaire eût détrôné Corneille et Racine : on s'était endormi sur les beautés de ceux-ci, et c'est au Premier Consul qu'est dû le réveil. » (*Mémorial*, 22 avril 1816 ; I, 98.) — Quoi qu'il en soit, la rupture avec Voltaire et son école est formelle, et l'on ne voit pas trop comment M. Soubies a pu rattacher le romantisme de V. Hugo au classicisme de Voltaire, dans sa *Comédie française*, p. 78-79.

Nous touchons donc au moment de voir la critique nouvelle prévaloir, assise, elle aussi, sur une base large, solide et profonde. On comprendra bientôt généralement que les écrivains doivent être jugés, non d'après les règles et les genres, choses qui sont hors de la nature et hors de l'art, mais d'après les principes immuables de cet art et les lois spéciales de leur organisation personnelle. La raison de tous aura honte de cette critique qui a roué vif Pierre Corneille, bâillonné Jean Racine, et qui n'a risiblement réhabilité John Milton qu'en vertu du code épique du Père le Bossu (1). On consentira, pour se rendre compte d'un ouvrage, à se placer au point de vue de l'auteur, à regarder le sujet avec ses yeux. On quittera, et c'est M. de Chateaubriand qui parle ici, *la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés* (2).

(1) Cette phrase est ajoutée en marge du manuscrit. — *Traité du Poème épique*, par le R. P. le Bossu, chanoine régulier de Sainte-Geneviève. — Le risible de l'affaire, c'est que le Bossu dont le Traité est de 1675, ne peut être le juge du *Paradis Perdu*, qui, bien que publié en 1667, ne semble pas connu du critique français; que, de plus, dans tout le livre V, consacré au merveilleux, ou, comme il dit, aux Machines, le Bossu ne parle que du merveilleux mythologique, et, tout au plus, de l'effet produit par les dieux anciens sur le sentiment religieux, en général (p. 181-184). Du reste, le traité du Père le Bossu était très estimé au XVII[e] siècle ; Boileau reproche à Perrault « de traiter de haut en bas l'un des meilleurs livres de poétique qui, du consentement de tous les habiles gens, ait été fait en notre langue, etc. » (*III[e] Réflexion critique sur quelques passages de Longin.*)

(2) Chateaubriand écrit en effet, en février 1819, sur les *Annales littéraires* de Dussault : « Ne serait-il pas à craindre que

Il est temps que tous les bons esprits saisissent le fil qui lie fréquemment ce que, selon notre caprice particulier, nous appelons *défaut* à ce que nous appelons *beauté.* Les défauts, du moins ce que nous nommons ainsi, sont souvent la condition native, nécessaire, fatale, des qualités.

Scit genius, natale comes qui temperat astrum (1).

Où voit-on médaille qui n'ait son revers ? talent qui n'apporte son ombre avec sa lumière (2), sa

cette sévérité continuelle de nos jugements ne nous fît contracter une habitude d'humeur dont il deviendrait malaisé de nous débarrasser ensuite ? Le seul moyen d'empêcher que cette humeur prenne sur nous trop d'empire, serait peut-être d'abandonner la petite et facile critique des *défauts* pour la grande et difficile critique des *beautés.* » (V, 471.) Peut-être Chateaubriand s'était-il rappelé lui-même ce passage de Mme de Staël, *De l'Allemagne,* 2e partie, ch. XXXI : « J'étais à Vienne quand Schlegel y donna son cours public... Je fus confondue d'entendre un critique éloquent comme un orateur, et qui, loin de s'acharner aux défauts, éternel aliment de la médiocrité jalouse, cherchait seulement à faire revivre le génie créateur » (p. 266). — Cette méthode semble abandonnée par une notable partie de la critique contemporaine. Cf. Doumic, *Ecrivains d'aujourd'hui* (1894), p. 176-177.

(1) Horace, Epîtres, l. II, Ep. 2, v. 187.

(2) Weill lui reprochant de n'avoir jamais eu de collaborateur, « fût-ce sa cuisinière » : — « Je ne crois pas aux collaborateurs, me répondit Hugo. Aucune œuvre faite en collaboration n'est un chef-d'œuvre, parce que, de deux créateurs, l'un ôte à l'autre ses défauts, qui sont les ombres du soleil, et c'est à l'ombre que l'on mesure le soleil. Le soleil sans ombre, c'est le désert ! — C'est vrai ! Mais il ne faut pas non plus que l'ombre dépasse le soleil. — Le Créateur, interrompit Hugo, n'aurait pas créé le monde, s'il avait consulté un autre que lui, cet autre fût-il son égal. » (Weill, p. 124.)

fumée avec sa flamme ? Telle tache peut n'être que la conséquence indivisible de telle beauté. Cette touche heurtée, qui me choque de près, complète l'effet et donne la saillie à l'ensemble. Effacez l'une, vous effacez l'autre. L'originalité se compose de tout cela. Le génie est nécessairement inégal (1). Il n'est pas de hautes montagnes sans profonds précipices. Comblez la vallée avec le mont, vous n'aurez plus qu'un steppe, une lande, la plaine des Sablons au lieu des Alpes, des alouettes et non des aigles (2).

(1) Ce qui précède, depuis les mots *se compose*, est ajouté en marge du manuscrit. — Cette théorie contient tant de vérité, qu'elle vient d'être reprise par M. Jules Breton : « Soyons sévères pour nous-mêmes ; cependant, lorsque nous nous serons aperçus d'un défaut, ne cherchons à nous en corriger qu'autant que cette correction ne viendra pas nuire à une précieuse qualité ; nous étions durs, mais expressifs, nous voilà fades et mous. Les critiques d'art éclairés nous donneront les meilleurs conseils du monde que nous accepterons avec reconnaissance, mais dont nous userons avec une excessive précaution. Ce qu'ils ont appelé un défaut est peut-être un mode d'expression énergique qui nous est propre ; le perdre alors, ce serait nous amoindrir. Rien de plus insipide qu'une perfection inexpressive. Un peu de folie vaut mieux que la mort. » (*La vie d'un artiste. Art et nature* (Lemerre, 1895), p. 286.)

(2) Les Alpes se présentaient naturellement à son esprit, après ce *Voyage en Suisse*, entrepris en collaboration avec Lamartine, Nodier, Taylor et Gué. Cf. Mme Mennessier-Nodier, p. 266 et suiv.) La plaine des Sablons, sous la Révolution, était devenue un lieu de plaisir. (Cf. Mercier, *Paris pendant la Révolution*, II, 273.)

C'était là que, sous l'ancien régime, le Roi passait, le plus généralement, la revue de ses troupes. Napoléon se servait encore quelquefois de ce terrain ; et V. Hugo employait peut-être cette comparaison pour avoir rencontré ce nom dans le *Mémorial* :

Il faut aussi faire la part du temps, du climat, des influences locales. La Bible, Homère nous blessent quelquefois par leurs sublimités mêmes. Qui voudrait y retrancher un mot ? Notre infirmité s'effarouche souvent des hardiesses inspirées du génie, faute de pouvoir s'abattre sur les objets avec une aussi vaste intelligence (1). Et puis, encore une fois, il y a de ces *fautes* qui ne prennent racine que dans les chefs-d'œuvre ; il n'est donné qu'à certains génies d'avoir certains défauts. On reproche à Shakespeare l'abus de la métaphysique, l'abus de l'esprit, des scènes parasites, des obscénités, l'emploi des friperies mythologiques de mode dans son temps, de l'extravagance, de l'obscurité, du mauvais goût, de l'enflure, des aspérités de style (2). Le chêne, cet arbre géant que nous comparions tout à l'heure à Shakespeare et qui a plus d'une analogie avec lui, le chêne a le port bizarre, les rameaux noueux, le feuillage sombre, l'écorce âpre et rude ; mais il est le chêne (3).

« Entre un *beau*, bien content de lui, ancien capitaine de cavalerie, ne doutant de rien : J'arrive, nous dit-il, de la plaine des Sablons ; je viens de voir manœuvrer *notre Ostrogot*... C'était Votre Majesté, Sire, etc. » 21 août 1816 (I, 181).

(1) V. Hugo fait probablement allusion à ce que Renan appelle ces « colossales incongruités qui ne peuvent blesser qu'une étroite pruderie, etc. » (*Histoire du peuple d'Israël*, II, 218.)

(2) V. Hugo développera cette idée dans son *William Shakespeare, Philosophie*, t. II, p. 201 et suiv., et p. 215.

(3) V. Hugo reviendra sur cette comparaison en l'amplifiant : « La simplicité propre à la poésie peut être touffue comme le

Et c'est à cause de cela qu'il est le chêne. Que si vous voulez une tige lisse, des branches droites, des feuilles de satin, adressez-vous au pâle bouleau, au sureau creux, au saule pleureur (1) ; mais laissez en paix le grand chêne. Ne lapidez pas qui vous ombrage.

L'auteur de ce livre connaît autant que personne les nombreux et grossiers défauts de ses ouvrages (2). S'il lui arrive trop rarement de les corriger, c'est qu'il répugne à revenir après coup sur une œuvre refroidie (3). Qu'a-t-il fait d'ailleurs qui vaille

chêne. Est-ce que, par hasard, le chêne vous ferait l'effet d'un byzantin et d'un raffiné ? Ses antithèses innombrables, tronc gigantesque et petites feuilles, écorce rude et mousses de velours, acceptation des rayons et versement de l'ombre, couronnes pour les héros et fruits pour les pourceaux, seraient-elles des marques d'afféterie, de corruption, de subtilité et de mauvais goût ? Le chêne aurait-il trop d'esprit ? le chêne serait-il de l'Hôtel de Rambouillet ? le chêne serait-il un précieux ridicule ? le chêne serait-il atteint de gongorisme ? le chêne serait-il de la décadence ? toute la simplicité, *sancta simplicitas*, se condenserait-elle dans le chou ? » (*Philosophie*, II, 225.)

(1) On connaît le joli développement du poète sur la *sobriété* en littérature. (*Philosophie*, II, 217-223.)

(2) Ces formules de modestie, d'une humilité peut-être exagérée, ne gagnèrent rien sur les juges irrités de l'école classique. En avril 1830, Géraud écrit : « Après de longs et pénibles efforts, je viens d'achever enfin le prétendu drame que M. Victor Hugo a fait précéder d'une préface si arrogante. » (*Un homme de lettres*, p. 257.)

(3) « Voici encore une contravention de l'auteur aux lois de Despréaux. Ce n'est point sa faute s'il ne se soumet point aux articles : *Vingt fois sur le métier*, etc., *Polissez-le sans cesse*, etc. Nul n'est responsable de ses infirmités ou de ses impuissances. Du reste, nous serons toujours les premiers à rendre hommage

cette peine? Le travail qu'il perdrait à effacer les imperfections de ses livres, il aime mieux l'employer à dépouiller son esprit de ses défauts (1).

à ce Nicolas Boileau, à ce rare et excellent esprit, à ce janséniste de notre poésie. Ce n'est pas sa faute, à lui non plus, si les professeurs de rhétorique l'ont affublé du sobriquet ridicule de *législateur du Parnasse*. Il n'en peut mais.

Certes, si l'on examinait comme code le remarquable poème de Boileau, on y trouverait d'étranges choses. Que dire, par exemple, du reproche qu'il adresse à un poète de ce qu'il

Fait parler ses bergers *comme on parle au village*?

Faut-il donc les faire parler comme on parle à la cour? Voilà les bergers d'opéra devenus types. Disons encore que Boileau n'a pas compris les deux seuls poètes originaux de son temps, Molière et La Fontaine. Il dit de l'un :

C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix...

Il ne daigne pas mentionner l'autre. Il est vrai que Molière et La Fontaine ne savaient ni *corriger* ni *polir*. » (Note de Victor Hugo.) Ceci n'est pas une boutade, un *lapsus calami*. C'est très réfléchi, puisque dans le manuscrit, V. Hugo a biffé une première fois *savaient*, et l'a remplacé par *voulaient*, puis a encore effacé ce dernier mot, pour rétablir *savaient*. — Pour La Fontaine l'erreur est manifeste, V. Hugo a pris au pied de la lettre l'anecdote du fablier. — Même pour Molière, qui improvisait souvent, on peut discuter. Cf. mon *Evolution*, p. 356-357. — Dans l'édition princeps, on lit à la place de cette phrase, ceci : « c'est qu'il répugne à revenir après coup sur une chose faite. Il ignore cet art de souder une beauté à la place d'une tache, et il n'a jamais pu rappeler l'inspiration... sur une œuvre refroidie. » (p. LXIII.) L'assertion du reste, est très vraie. V. Hugo, « une fois sa page écrite et son vers ciselé, s'en inquiétait aussi peu que s'ils avaient dû moisir éternellement dans son tiroir, etc. » (Rochefort, II, 57-58).

(1) Heureusement, V. Hugo a fait exception à sa règle,

C'est sa méthode de ne corriger un ouvrage que dans un autre ouvrage.

Au demeurant, de quelque façon que son livre soit traité, il prend ici l'engagement de ne le défendre ni en tout ni en partie. Si son drame est mauvais, que sert de le soutenir? S'il est bon, pourquoi le défendre? Le temps fera justice du livre, ou la lui rendra. Le succès du moment n'est que l'affaire du libraire. Si donc la colère de la critique s'éveille à la publication de cet essai, il la laissera faire. Que lui répondrait-il? Il n'est pas de ceux qui parlent, ainsi que le dit le poète castillan, *par la bouche de leur blessure*,

Por la boca de su herida (1).

lorsqu'il a publié dans l'édition *ne varietur* ses œuvres de jeunesse. Nous avons vu, dans l'introduction, à quel curieux travail de correction il soumettait sa pensée première. Il n'en est pas moins vrai que Hugo signale ici une tendance très vraie de son génie créateur. A dix-sept ans il constate déjà en lui-même une certaine difficulté à corriger ce qu'il compose facilement; il écrit au secrétaire perpétuel de l'Académie des Jeux Floraux: « J'avouerai, et vous n'en serez peut-être pas étonné, que ces deux odes m'ont coûté plus de peine à retoucher qu'à composer. » (*Correspondance*, p. 354.)

(1) Tout ce paragraphe est ajouté en marge du manuscrit.

me hablo
Con la boca de la herida.

Guillem de Castro, *Mocedades del Cid*, Journée II, scène 1 :

CHIMÈNE.

Ce sang seul saura vous dire ce que je ne puis exprimer ; c'est

Un dernier mot. On a pu remarquer que dans cette course un peu longue à travers tant de questions diverses, l'auteur s'est généralement abstenu d'étayer son opinion personnelle sur des textes, des citations, des autorités. Ce n'est pas cependant qu'elles lui eussent fait faute. — « Si le poète établit des choses impossibles selon les règles de son art, il commet une faute sans contredit ; mais elle cesse d'être faute, lorsque par ce moyen il arrive à la fin qu'il s'est proposée ; car il a trouvé ce qu'il cherchait (1). » — « Ils prennent pour galimatias tout ce que la faiblesse de leurs lumières ne leur permet pas de comprendre. Ils traitent surtout de ridicules ces endroits merveilleux où le poète, afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même. Ce précepte effectivement, qui donne pour règle de ne point garder

par lui que je vous demanderai justice. Je ne puis qu'y mêler mes larmes. Je vis de mes propres yeux l'acier étincelant rougi de ce sang noble. J'arrivai presque sans vie près de mon père expiré ; *il me parla par sa blessure.* La mort cruelle avait arrêté ses paroles ; mais son sang a écrit ici mon devoir. » (Traduction La Beaumelle.) — Peut-être Victor Hugo ne s'est-il pas tout à fait conformé à son adage. Car dans ses répliques à Nisard, il semble bien avoir parlé « par la bouche de sa blessure ». Il indique la cause de sa rancune dans son livre, *Depuis l'exil,* IV, 346.

(1) *Poétique.* ch. XXV : « ἄν τὰ πρὸς αὐτῆν τὴν τέχνην ἀδύνατα πεποίηται, ἡμάρτηται. Ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει εἰ τυγκάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς. » — « Après avoir cité cette remarquable observation, M. V. Hugo en a judicieusement rapproché une pensée de Boileau. » (Egger, *Poétique* (1876), p. 131.)

quelquefois de règles, est un mystère de l'art qu'il n'est pas aisé de faire entendre à des hommes sans aucun goût... et qu'une espèce de bizarrerie d'esprit rend insensibles à ce qui frappe ordinairement les hommes (1). » Qui dit cela ? c'est Aristote. Qui dit ceci ? c'est Boileau. On voit à ce seul échantillon que l'auteur de ce drame aurait pu comme un autre se cuirasser de noms propres et se réfugier derrière des réputations. Mais il a voulu laisser ce mode d'argumentation à ceux qui le croient invincible, universel et souverain. Quant à lui, il préfère

(1) « Boileau, il est vrai, ne parle pas tout à fait aussi nettement que le laisserait croire cette habile citation, » dit Egger (ibid.). La seule *habileté* de V. Hugo consiste à mettre le pluriel là où Boileau parle au singulier ; à écrire *des hommes sans goût*, quand Boileau écrit *Perrault;* à appliquer à toute la poésie ce que Boileau dit de l'*Ode*. Mais les observations de Boileau ont bien un caractère de généralité. Cf. son *Discours sur l'Ode*. — Boileau emprunte cette théorie audacieuse à Longin : « ὅτι Δημοσθένης, δεινοτατος ὢν ἐν ταῖς ἀντιθέσεσιν, οὐχ ἀεὶ τῇ τέχνῃ ἐμμένει, ἀλλ' αὐτὸς γινεται τέχνη πολλάκις. » (Egger, *Longini quæ supersunt*, p. 232.) — L'éditeur rapproche de ce passage : 1° la pensée de La Bruyère : « Il y a des artisans ou des habiles dont l'esprit est aussi vaste que l'art et la science qu'ils professent ; ils lui rendent avec avantage, par le génie et par l'invention, ce qu'ils tiennent d'elle et de ses principes ; ils sortent de l'art pour l'ennoblir, s'écartent des règles, si elles ne les conduisent pas au grand et au sublime ; ils marchent seuls et sans compagnie, mais ils vont fort haut et pénètrent fort loin, toujours sûrs et confirmés par le succès des avantages que l'on tire quelquefois de l'irrégularité. » (*Des ouvrages de l'esprit*, § 61) ; 2° *Art poétique*, ch. IV, v. 78 ; 3° Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, 2e édition, p. 141.)

des raisons à des autorités ; il a toujours mieux aimé des armes que des armoiries (1).

Octobre 1827 (2).

(1) Cf. pourtant *Victor Hugo avant 1830*, p. 28. — V. Hugo ne dédaigne pas les armoiries : il a « décoré son blason de cette devise assez hautaine :

Ego, Hugo,

de même que les souverains espagnols signent : *Moi, le Roi.* » (H. Lucas, *Portraits et souvenirs littéraires*, p. 107.) « Il aimait les titres, le faste, les costumes imposants. Il s'appela assez longtemps le vicomte Hugo, et il voulut être pair de France. M. Henry Houssaye avait remarqué à Hauteville-House ses deux habits de pair de France et d'académicien, soigneusement conservés, avec ses décorations. J'y ai vu moi-même, en place d'honneur, dans la cellule où il couchait, l'épée qui complétait ces deux costumes. » (Larroumet, *La maison de Victor Hugo*, p. 51.) On connaît le fauteuil des ancêtres à Guernesey (id., ibid., p. 37-39.) Son papier à lettres porte longtemps une grande H surmontée d'une couronne de perles. Cf. A. Houssaye, *Confessions*, t. V, Appendice, p. xv. — On a quelquefois plaisanté ses prétentions nobiliaires, et prétendu qu'il ne remontait pas à l'antique maison des Hugo. Ce serait tant pis pour lesdits Hugo. Et s'il restait quelque descendant authentique de ces différentes branches, c'est lui qui aurait intérêt à établir sa parenté avec V. Hugo.

(2) C'est exactement le 30 septembre 1827, d'après le manuscrit, que V. Hugo a commencé à écrire sa préface. — Le 24 septembre 1827, il écrit à Victor Pavie : « Dans quinze jours vous recevrez *Cromwell*. Il ne me reste plus qu'à écrire la *préface* et quelques *notes*. Je ferai tout cela aussi court que possible ; moins de lignes, moins d'ennui. » (*Correspondance*, p. 67.) — A la dernière page du manuscrit, après la table, V. Hugo, méditant probablement déjà de nouvelles œuvres, met ceci : « resver au resvoir, dit Rabelais. »

TABLE DES MATIÈRES

Paris-Poitiers. — Société Française d'Imprimerie et de Librairie.





